ROK IX.
1937
Nr 1 (17)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr 17.

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA“
BYDGOSZCZ

Nakład
30.000

Rok IX. 1937. Nr. 1.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE, 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
POD REDAKCJĄ DR. T. ORŁOWSKIEGO.
Wydawca: „ALFA“, Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych w BYDGOSZCZY.
„NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE“ można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach artykułów fotograficznych.
Wszelką korespondencję adresować: „ALFA“ Bydgoszcz.

Dr. Antoni Wieczorek, F. K. P., Zakopane.

Zdjęcia architektoniczne Leiką.

Od zarania istnienia fotografii artystycznej stanowiła architektura jeden z zasadniczych tematów artystycznego opracowania i dlatego w stopniowaniu wartości tematów można ją postawić obok portretu i krajobrazu. Różnie dziś bywa z tematami pracy fotoamatorskiej. Co dla jednych jest ważne i jedyne, dla drugich nic nie znaczy, rozróżnia się motywy „małe“ i „wielkie“, jedni zmieniają tematy, jak rękawiczki, inni specjalizują się z uporem w jednym określonym kierunku... i tak ta sprawa podlega ciągłym fluktuacjom, bo i nowe tematy też się pojawiają, stare na chwilę usuwają się w cień, a wszechwładna pani moda, idąca pod rękę z nieuchronnym snobizmem, też ma ważny głos.

W tym całym rozgwarze i jarmarku tematów stoją jednak niezachwianie odwieczne tematy artystycznego obrazowania: krajobraz, architektura i portret. Portret, to człowiek, krajobraz, to jego naturalne otoczenie, architektura, to budowa stacji w doczesnej wędrówce, to widomy ślad tymczasowości życia ziemskiego. Mało kto zastanawia się nad tym, że nie ma właściwie na ziemi takiego tematu, którego nie dało by się sprowadzić do tych trzech głównych i że zmiany zasadnicze, możliwe są nie tyle w treści, starej jak świat, mimo pozorów ciągłych nowości tematowych, ile w kształtowaniu, a więc w formie. Żeby być w pracy zupełnie nowoczesnym, wystarczy starej treści dać zupełnie odmienną, nową formę, a wtedy silenie się na t. zw. oryginalność tematu okaże się zupełnie zbędne.

O zdobycie tej nowej formy jest jednak niezwykle trudno, a dowodem może być choćby to, że wszelkie inowacje w ujmowaniu krajobrazu, portretu i architektury spotykają się z reguły ze sprzeciwami oczu, nienawykłych do odmiennego patrzenia. Bo musimy sobie to uświadomić, że sposób patrzenia na świat jest względny i do pewnego stopnia polega na umowie. Poza tym są rzeczy, które, oglądane w naturze, niczym nas nie rażą i uważamy je za logiczne, podczas gdy przemienione na obraz plastyczny, odtrącają nas od siebie z siłą zastanawiającą. Tak jest

w architekturze z pionowymi liniami równoległymi, które się zbiegają ku górze. Gdy obserwujemy zjawisko w naturze, uważamy je za naturalne, gdy zobaczymy je na fotografii, zwykliśmy to uważać za złamanie jednej z podstawowych reguł obrazowania architektury.

Dlaczego tak jest? Dlaczego w takim razie nie stosujemy tej samej srogiej reguły do równoległych linii poziomych, którym pozwalamy się dowoli zbiegać i rozbiegać i nie razi nas to w obrazie? Są to zagadki psychologiczne nie zupełnie jasne. Ale zupełnie zrozumiałe jest, że w poszukiwaniu nowej formy zaatakowano „żelazną“ regułę pionowych linii równoległych w architekturze. Nic to, że wysokie budowle, fotografowane w ten sposób, „walą się“ i że wrodzone nam poczucie statyki nie zgadza się z takim ujmowaniem sprawy. Ale czy to samo statyczne poczucie nie jest bardzo tolerancyjne, gdy położywszy się w wysokopiennym lesie na wznak odrzucimy głowę w tył i widzimy wtedy świat tak, jak go normalnie nie widzimy? Poczucie statyki zachowuje się wtedy dziwnie spokojnie i wiele osób lubi oglądać tym sposobem „świat na opak“.

Jest to tylko dowodem, że widzenie świata i komponowanie w sposób umowny nie wyczerpuje bynajmniej wszystkich możliwości, danych naszym zmysłom. Nie chcę przez to powiedzieć, że początkujący fotoamatorzy mogą robić bezkarnie w zdjęciach architektury najokropniejsze błędy, aby się następnie w sposób powyżej naprowadzony usprawiedliwiać. Co innego jest bowiem opanowywanie elementów danej sztuki, a co innego świadome eksperymentowanie na podłożu rzeczy, nad którymi się panuje.

Główne tematy artystycznego obrazowania mają to do siebie, że najdłużej opierają się poczynaniom nowatorskim, co ma swe źródło zarówno we właściwościach ludzkiego patrzenia, jak i w całej górze regułek i kanonów, nagromadzonych około tych tematów. W wypadku architektury zaszła rzecz tak daleko, że na korzyść zachowania równoległości linii pionowych nie wahano się ryzykować innych niebezpiecznych i w skrajnych wypadkach nienaturalnych przerysowań, jakie powstają przy użyciu obiektywów o bardzo szerokim kącie widzenia. Nie waham się twierdzić, że to jest też wadliwe z punktu widzenia artyzmu fotograficznego, gdyż nie jest miłe dla oka, zaś czysto techniczne zdjęcia architektury nie wchodzą w grę w tych rozważaniach. Rzeczy, usprawiedliwione w technicznym ujmowaniu obiektów architektonicznych, niekoniecznie muszą odpowiadać estetycznym wymaganiom oka. Każdemu znane są szerokokątne zdjęcia architektury, o których da się powiedzieć tylko tyle, że autor usiłował sfotografować wysoką budowlę z najniżej położonego punktu. I niewiadomo właściwie, z czego jest dumny. Bo gdyby ten sam obiekt sfotografował normalnym obiektywem z trzeciego piętra sąsiedniej kamienicy, rzecz wypadłaby nieporównanie lepiej.

Aby to stwierdzić, wystarczy posiadać Leikę, lub inną kamerę podobnego typu i pracować nią. Podobno wadą jej nieprzebaczalną jest sztywno osadzony obiektyw, którego nie można przesuwać w górę i na boki. Istotnie są tu wszystkie pozory racji. Ale racja ta załamie się najczęściej na obiorze najwłaściwszego stanowiska do zdjęć architektury, w stosunku do kąta obiektywu. I w pracy Leiką okazuje się, że ilość

wypadków, kiedy sztywność obiektywu daje się odczuć jako wada, jest stosunkowo bardzo mała. Zaprzestano fotografować architekturę z poziomu ulicy, czyli z takiego poziomu, z jakiego żaba ogląda dorosłego człowieka. Przecież to jest mniej więcej taki sam stosunek i ten stosunek jest przyczyną bądź to zbiegania się pionowych linii ku górze, bądź też przykrych przerysowań, spowodowanych zbyt szerokim kątem specjalnego obiektywu.

Jest to doprawdy bardzo zastanawiające, dlaczego dotychczas tak mało zwracano uwagi na obiór najbardziej pomyślnego stanowiska przy zdjeciach architektury, zadowalając się głównie własnościami szerokokątnych obiektywów. Własności te są cenne, ale usiłowanie rozwiązania problemu tylko na tej drodze jest pewnego rodzaju doktrynerstwem, a to tym bardziej, że znane są wypadki, kiedy rozwiązanie fotograficzne problemu architektonicznego z poziomu ciasnej ulicy jest na drodze optycznych własności obiektywu niemożliwe, a z drugiej strony wiadomo, że zadarcie kamery do góry, jeżeli przeprowadzone jest świadomie i celowo, prowadzić może do bardzo ciekawego układu brył i linii i nie razi bynajmniej wzroku, oswojonego z odmiennymi perspektywami. Wysoka budowla, na którą patrzymy z bliskiej odległości, „wali się" przecież tak samo, jak na fotografii, gdy kamerę w czasie zdjęcia skierujemy ku górze, a nikomu nie przyjdzie na myśl buntować się przeciw temu. Po prostu rzeczy, które w naturze akceptujemy podświadomie, świadomie odrzucamy na obrazie fotograficznym, ale tylko w wypadku, gdy ignorowanie starych reguł pochodzi z nieświadomości i bezmyślności. W innym razie wzrok stosunkowo łatwo oswaja się z odmiennością perspektywy i trzeba do tego tylko odrobiny dobrej woli. A tak dochodzimy do starego wniosku, że nie ma takiej reguły estetycznej, której z pomocą talentu i wiedzy nie dało by się obalić, a przynajmniej mocno zachwiać. Ponieważ zaś początkujący fotoamator, jeśli posiada iskrę wrodzonego talentu, to wiedzy fachowej nie posiada zupełnie, więc będzie to tylko dla jego dobra, jeżeli fotografując architekturę zaznajomi się najpierw praktycznie z elementarnymi regułami tej pracy, aby poznać ich sens i znaczenie. Taka dyscyplina w zdobywaniu wiedzy fachowej jest koniecznością, bez której nie ma mowy o postępie. Daje ona świadomość wartości starych przepisów estetycznych i pozwala mieć zdrowy, jasny pogląd na rewolucyjność nowych zdobyczy.

Dlatego stawiamy tezę: Kto chce dobrze fotografować architekturę Leiką lub kamerą zbliżonego typu, powinien mieć dyscyplinę wiedzy fachowej już za sobą i mając w Leice sztywno osadzony obiektyw powinien się orientować, na czym polega praca kamerą dawniejszego typu, która posiada część obiektywową ruchomą we wszystkich kierunkach.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę zasadę wymienności obiektywów w Leice, to sztywne osadzenia optyki okaże się dość względne. Istnieją do tej kamery obiektywy szerokokątne, których ogniskowa dochodzi do 2,8 cm przy sile światła 1 : 6,3, co w rezultacie daje kąt widzenia 76°. Jest to niewątpliwie ważna zdobycz, ale pod warunkiem, że nie będziemy jej traktować jako jedynej możliwości technicznej w dążeniu do opanowania architektury przy pomocy fotografii małoobrazkowej. Wybór pomyślnego stanowiska względem danego obiektu gra bardzo doniosłą rolę i powinien

być dokonywany w myśl zasady, że im wyższa budowla, tym wyżej od poziomu jej fundamentów, albo tym dalej od niej w linii poziomej powinien znajdować się fotograf. Jest to jasne, że oddalając się od budowli, zmieniamy kąt widzenia na bardziej pomyślny, lub — inaczej się wyrażając — przystosowujemy go niejako do możliwości (kąta) obiektywu. Jeżeli zaś warunki lokalne są takie, że nie możemy się dostatecznie oddalić od budowli (częsty wypadek w ulicach starych miast!), to zachowując stosunkowo małą odległość, musimy się wznieść odpowiednio na taki poziom, abyśmy wysokość budowli mogli bardziej fortunnie rozłożyć względem kąta obiektywu, którym rozporządzamy. I wtedy okaże się, że konieczność użycia specjalnych szerokokątnych obiektywów jest rzadka, zaś do większości zdjęć architektonicznych wystarcza obiektyw o normalnej ogniskowej.

Aby zrozumieć przeciwieństwo, zachodzące między niezmienną aktualnością dawnej zasady zdjęć architektonicznych i jednoczesnym jej podważaniem, trzeba sobie uświadomić różnice, istniejące między starą i nową metodą pracy. Bo to dziś nie podlega dyskusji, że choć podstawy techniki fotograficznej nie uległy zmianie, to metody pracy, wynikające z tych podstaw, uległy gruntownym przeobrażeniom. Stało się to dzięki fotografii małoobrazkowej, w której Leica odegrała praktycznie rolę konstrukcji pierworodnej.

Dawna metoda pracy, przyjmująca zasadniczo tylko zdjęcia statywowe ciężkimi kamerami, nie usposabiała fotografa do zbytniej ruchliwości w terenie, a przeciwnie — wysilała się na to, aby się fotograf przypadkiem za bardzo fizycznie nie zmęczył. Więc myśl konstruktorów biegła uparcie w tym samym kierunku. Bo jeżeli ciężar kamer i ich nieporęczność nie dawały fotografowi możności ruchu, to trzeba mu to było wynagrodzić, a przynajmniej w części zastąpić odpowiednimi urządzeniami w kamerze i nadmierną szerokością kąta obiektywu. A trzeba też wiedzieć, że dawniejsza fotografia architektury była specjalnie obarczona bezruchem i bez statywu była nie do pomyślenia. Kamera musiała stać mocno i bezwzględnie w poziomie, do kontroli zaś służyła poziomnica. Zamiast chodzić po piętrach i dachach, fotograf, przykuty do niskiego punktu widzenia rzeczy nadmiernie wysokich, musiał się zadowolić przesuwaniem obiektywu w górę, wzgl. stosowaniem szerokokątnych obiektywów o małej sile światła, co podkreślało jeszcze logiczność i konieczność statywu. Pośmiewanie się z tego, jak to się czasem jeszcze dziś zdarza, jest nie na miejscu, ponieważ dawne zasady fotografowania architektury nie straciły przy nowej metodzie pracy bynajmniej na aktualności, a powtóre, dawna metoda fotografowania była godnym dopełnieniem ducha czasu, w którym sport był w powijakach i nikomu się nigdzie nie spieszyło.

Ale, jeżeli teraz starej metodzie przeciwstawimy nową, to już na pierwszy rzut oka nie trudno dostrzec, że Leica, a z nią cała fotografia małoobrazkowa uruchomiła fotografa w sposób niebywały i dawniej nawet nie przeczuwany. Cóż z tego, że Leica ma obiektyw sztywno osadzony, jeżeli jej ciężar własny w stosunku do ilości zdjęć nie gra praktycznie żadnej roli, jeżeli można z nią wszędzie wejść i wszędzie się wydrapać, jeżeli można wykonywać zdjęcia tam, gdzie statyw byłby

w ogóle nieużyteczny, jeżeli piętra, strychy i dachy nie stanowią technicznej przeszkody, jeżeli można niemal dowolnie zmieniać położenie względem tematu architektury? — Zgodzić się można z tym, że dawny nieruchawy typ fotografa do podobnie ruchliwej pracy się nie nadaje, ale to przecież nie może dyskredytować zalet konstrukcji i metody, zgodnej z duchem czasu co najmniej w tym stopniu, jak była w swoim czasie metoda dawniejsza.

Rzecz prosta, że architektura jako temat fotograficzny rozpada się na szereg działów, wśród których ważne miejsce zajmuje fragment architektoniczny i architektura wnętrza. O ile fragment architektoniczny, fotografowany z bliska, lub zwłaszcza z daleka przy pomocy wymiennych obiektywów długoogniskowych, nie nastręcza w pracy Leiką żadnych trudności, o tyle architektura wnętrza jest w realizacji bez porównania trudniejsza. Ale zapytajmy się, czy ten temat nie należy w fotografii w ogóle do trudnych, bez względu na to, jaką kto metodą pracuje? — Bo jeżeli weźmiemy pod uwagę stare, zapylone i ciemne wnętrza, to zawsze będzie trudno ustalić właściwy czas naświetlenia, znaleźć możliwe stanowisko i oświetlenie i rozwiązać sprawę nastawienia na ostrość. I zawsze na końcu aktualna będzie magnezja lub inne silne źródło sztucznego światła.

Fotografia małoobrazkowa nie przyrzeka nikomu pod tym względem cudów, ale też nie można jej odmawiać wyższości tam, gdzie fotograf w wyniku usposobienia i warunków lokalnych jest człowiekiem naprawdę ruchliwym. Ruchliwym zaś można być wobec każdego tematu i architektura nie stanowi żadnego wyjątku. Ruchliwość fotografa i możność seryjnego opracowania tematu są związane nierozdzielnie, gdyż to wynika jedno z drugiego. I tak na ostatku dochodzimy do wniosku, że być starym lub młodym fotografem, to nie jest kwestia ani wieku, ani narzędzi pracy, tylko temperamentu i usposobienia. Dlatego wierzę, że i dziś mogą być młodzi fotoamatorzy, pracujący z zamiłowaniem według przykazań dawnej metody, tak, jak sam znam ludzi starszych i poważnych, którzy zęby zjedli na fotografii, a mimo to pracują wyłącznie Leiką. Gdyby dziś nagle fotografia małoobrazkowa zniknęła z powierzchni ziemi, przestaliby zapewne fotografować, — tak dalece nowa metoda pracy dostosowana jest do ich usposobienia.

Wiele rzeczy nowych przewali się jeszcze w przyszłości we fotografii. Architektura, jako temat artystycznego opracowania, pozostanie wiecznie żywa, niezmienna i aktualna, jak wiecznie pozostanie ludzkie serce wrażliwe na piękno linii i brył. I w tym jest architektura podobna do portretu i krajobrazu, — do człowieka, twórcy swego i do ziemi, która go nosi.

Roman Szypajło.

Perspektywa fotograficznych zdjęć.

Kto bodaj trochę zajmuje się fotografią, wie, że przy portretowych i grupowych zdjęciach stanowczo należy unikać, by ani ręce ani nogi fotografowanych osób, ani całe przedmioty nie były zwrócone do obiektywu, a więc nie były prostopadłe do tła zdjęcia, bo w przeciwnym wypadku będą one na zdjęciu wyglądały karykaturalnie: będą zbyt wielkie, nieproporcjonalnie długie i ku tyłowi czymraz węższe. Powiadamy, że takie zdjęcie jest perspektywicznie mylne, bo przedmioty te oglądane bezpośrednio wcale tak nie wyglądają. Błąd taki można zauważyć także przy innych zdjęciach: most będzie nieproporcjonalnie długi, ulica będzie ciągnąć się w nieskończoność, wcale strome góry będą wyglądały jak płaskie pagórki, góry, leżące na dalszym planie oddalą się od nas znacznie, a ściany kąta pokoju, o których wiemy, że są do siebie prostopadłe, będą na zdjęciu zamykały kąt ostry i t. p. Te wszystkie zdjęcia są więc perspektywicznie mylne, a błąd ten — wiemy to wszyscy z własnego doświadczenia — jest tym większy, im mniejszy jest format aparatu. Wielu fotografów na błąd ten zupełnie nie zwraca uwagi, bo oni nie umieją patrzeć w przestrzeń, bo dla nich wszystkie obrazy są płaskie, ale po podręcznikach fotografii i po czasopismach można tu i tam spotkać na ten temat uwagi a nawet porady, jak tych błędów uniknąć (np. zdejmować z większej odległości!!!), ale chcąc tę kwestię rozwiązać, musimy trochę zapoznać się z zasadami malarskiej perspektywy. Zasady jej bowiem obowiązują i w dziedzinie fotografii.

Fotografia czy obraz są wtedy perspektywicznie wierne, gdy co do wielkości przedmiotów i ich oddaleń od widza robią takie wrażenie, jak te przedmioty oglądane okiem bezpośrednio. Dzisiaj zasady malarskiej perspektywy są znakomicie rozwinięte i obrazy perspektywicznie poprawne otrzymuje się przy pomocy bardzo dokładnych konstrukcyj, ale my zastąpmy je następującym rozważaniem: Przedstawmy sobie, że na jakiś krajobraz spoglądamy przez szybę okna; dalej: nie zmieniając położenia oka względem szyby poprowadźmy od niego do różnych punktów krajobrazu linie proste t. zw. promienie widzenia, i na szybie zaznaczmy punkty, w których te promienie widzenia przebijają szybę; następnie: połączmy te punkty odpowiednimi krajobrazowi liniami, a dostaniemy na szybie rysunek tego krajobrazu łudząco do niego podobny, a więc — perspektywicznie poprawny. Ale jeżeli tylko zmienimy położenie oka względem szyby — obrazu, już obraz przestanie wywoływać wrażenie identyczne z widokiem krajobrazu oglądanego bezpośrednio, bo promienie wodzące od oka do poszczególnych punktów krajobrazu nie będą przebijały szyby w odpowiadających im punktach obrazu. Z tego wynika, że dla każdego obrazu (zdjęcia) istnieje tylko jeden jedyny punkt, z którego on przedstawia się poprawnie pod względem perspektywy. Punkt ten nazywa się punktem oka, a jego odległość od tła obrazu odległością oka. Z estetycznych względów, które tu pomijamy, punkt ten leży zwyczajnie

naprzeciw środka obrazu, a odległość oka równa się albo przekątni obrazu, albo półtorakrotnemu a nawet podwójnemu dłuższemu wymiarowi obrazu zależnie od tego, dla jakiej odległości oka dany obraz wykonano. Zasady te obowiązują w malarstwie, a tym samym i w fotografii.

Krajobraz, czy jakieś inne dowolne przedmioty oglądane okiem bezpośrednio wywołują w nas wrażenie przestrzenności, więc jasno zdajemy sobie sprawę z tego, że jedne przedmioty są od nas bliżej, drugie dalej, że te przedmioty są przestrzenne, że mają trzy wymiary. Na to wrażenie przestrzenności składają się różne czynniki, więc: dalsze przedmioty widzimy mniejszymi i to tym mniejszymi, im ich odległość od nas jest większa; dalsze przedmioty są, częściowo zasłonięte bliższymi a nigdy odwrotnie; bliższy przedmioty występują bardziej wyraziście; różne naświetlenie przedmiotów i t. p. I tu wszystkie czynniki zlewają się w naszej świadomości w jedno wrażenie przestrzenności, a może ono przy pewnym ćwiczeniu być tak dokładne, że „na oko" potrafimy bez grubszych błędów ocenić odległość tych przedmiotów od nas; np. twierdzimy: ten korytarz ma 10 m długości. Jeżeli obraz czy zdjęcie mają być perspektywicznie poprawne, to powinny wywoływać takie same wrażenie przestrzenności, a więc długość korytarza powinniśmy ze zdjęcia także ocenić na 10 m.

Ale z powyżej podanych czynników rozstrzygające znaczenie ma tutaj pierwszy czynnik: bliższe przedmioty widzimy większymi i na odwrót, a z ich pozornej wielkości oceniamy ich oddalenie od nas. Ocena odległości i wrażenie perspektywy sprowadza się więc tutaj do wielkości t. zw. kąta widzenia, to jest kąta, jaki zamykają promienie, poprowadzone od oka do skrajnych punktów danego przedmiotu. Im ten kąt jest większy, tym dany przedmiot jest bliżej i na odwrót. I tylko wtedy kąty widzenia na naszym krajobrazie, powstałym na szybie, będą równe kątom widzenia krajobrazu oglądanego bezpośrednio, gdy ten obraz będziemy oglądali z odległości oka, t. zn. z odległości, z jakiej ten obraz na szybie rysowaliśmy, i tylko wtedy obraz ten, sam w sobie perspektywicznie poprawny wywoła w nas wrażenie poprawnej perspektywy i rzeczywistych odległości. Jeżeli jednak obraz ten będziemy oglądać z podwójnej odległości oka, to kąty widzenia poszczególnych jego przedmiotów zmaleją, a oko, przyzwyczajone podług wielkości tych kątów oceniać odległość przedmiotów, zmniejszenie się kątów widzenia odczuje jako zwiększenie się odległości przedmiotów, oko pozornie odsunie te przedmioty w dal. I prosta geometryczna konstrukcja wskazuje, że to pozorne odsunięcie przedmiotów w dal przy podwójnym wzroście odległości oka wynosi również 2, to znaczy, że kąty widzenie zmaleją dokładnie tak, jakby odległości przedmiotów od oka i wzajemne ich odległości od siebie wzrosły również podwójnie. Obraz będzie robił wrażenie dwa razy głębszego, a więc długość korytarza ocenimy na 20 m. Łatwo to sprawdzić na dołączonym zdjęciu. Umieśćmy je więc na ścianie pionowo i oglądajmy je z tej odległości, z jakiej czytamy, a następnie z odległości coraz większych i starajmy się za każdym razem ocenić długość korytarza. Kto chce i umie patrzeć w przestrzeń, musi przyznać, że korytarz w tych warunkach robi wrażenie coraz dłuższego, aż przechodzi w długą kiszkę.

(Nawet oglądany z odległości 25 cm robi on wrażenie dłuższego, niż jest rzeczywiście, bo dla niego odległość oka wynosi 10 cm i tylko z tej odległości poprawnie ocenilibyśmy długość korytarza).

Tak ma się sprawa w malarstwie. Każdy obraz należy oglądać z odległości, dla jakiej go wykonano. I wszelkie panoramy i dioramy robią tak silne wrażenie perspektywy właśnie dlatego, że już przez samo ich umieszczenie widz zmuszony jest oglądać je z tej odległości, dla jakiej je wykonano.

A jakżeż ma się ta sprawa dla zdjęć fotograficznych, ile dla nich wynosi ta odległość, z jakiej je należy oglądać? Nauka perspektywy malarskiej podaje pewne niezawodne metody konstrukcyjne, które pozwalają znaleźć tę odległość dla gotowego już obrazu, i jeżeli taką metodę zastosujemy do odpowiedniego zdjęcia fotograficznego, to przekonamy się, że odległość oka dla zdjęcia fotograficznego równa się odległości obiektywu od płyty w chwili zdjęcia. I jeżeli zdjęcie fotograficzne ma wywołać wrażenie poprawnej perspektywy, to należy je oglądać z tej odległości, w jakiej była soczewka od płyty podczas zdjęcia; należy więc oko umieścić względem zdjęcia tak, jak była umieszczona soczewka względem płyty, kiedy aparat był nastawiony „na ostro". Soczewka jest tym dla płyty, czym oko dla zdjęcia. Ale odległość ta dla przedmiotów nieskończenie odległych (w teorii, a 10—50 m zależnie od długości ogniskowej w praktyce) równa się ogniskowej obiektywu, a dla niezbyt bliskich przedmiotów jest niewiele od niej mniejsza i dlatego nie popełniając wielkiego błędu możemy powiedzieć: Ażeby zdjęcie fotograficzne wywoływało wrażenie poprawne pod względem perspektywicznym, należy je oglądać z odległości równej ogniskowej obiektywu. A więc stykowe kopie (nie powiększenia) Leiką należałoby oglądać z odległości 5 cm, zdjęcie 9×12 z odległości 13 cm, 10×15 z odległości 16,5 cm. i t. d., bo tyle zwykle wynosi ogniskowa danego formatu.

Ale tu znowu stoi na przeszkodzie ta własność ludzkiego oka, że normalne oko widzi przedmioty najdokładniej z odległości 25 cm, a zbliżenie zdjęcia poniżej tej odległości jest niemożliwe. Jasnym się więc staje, dlaczego zdjęcia Leiką, 9×12, 10×15 i t. d. wywołują wrażenie mylnej perspektywy. Np. zdjęcia stykowe Leiką przedstawiają z tej odległości wszystkie oddalenia przedmiotów od widza i między sobą 5 razy za wielkimi, nasz korytarz miałby 50 m długości, noga leżącej osoby, zwrócona do aparatu byłaby 5 razy za długą, dom odległy o 100 m przedstawi się tak, jakby był odległy o $^1/_2$ km, most będzie 5 razy za długi, podniesienie zbocza góry, długiego na 200 m, rozłoży się na 1000 m, góra przedstawi się więc znacznie mniej stromą, kąt prosty zawarty między dwoma ścianami pokoju przedstawi się jak kąt ostry i t. d. Pięciokrotne zwiększenie odległości oka od zdjęcia „odsunęło" wszystkie przedmioty w pięciokrotną odległość. I odwrotnie, gdy zdjęcie wykonane długą ogniskową będziemy oglądali z odległości mniejszej, to wszystkie odległości odpowiednio zmaleją. Firma Zeiss wykonała specjalnie dla badań nad perspektywą obiektyw o ogniskowej 4 m, zdjęcia

więc, wykonane nim a oglądane z oddalenia 1 m przedstawiały wszystkie odległości 4 razy mniejszymi, soczewka ta „przyciągnęła“ wszystkie przedmioty na czwartą część odległości, np. krajobraz lekko falisty przedstawiła jako górzysty.

Jakżeż zaradzić tym perspektywicznym błędom? Z tych braków fotografowie już dawno zdawali sobie sprawę i dlatego dobierali odpowiednio długie ogniskowe np. 25 cm. Ale ze wzrostem ogniskowej rośnie format aparatu, bo ogniskowa równa się zwykle przekątni formatu, wypadało więc używać formatu co najmniej 18×24 i szanujący się amator nigdy nie schodził poniżej formatu 13×18 zdając sobie sprawę z jego braków. Ale jaki to koszt i jaka niewygoda! Ile cennych tematów przepadało! Często radzono sobie podwójnym wyciągiem i pracowano albo połową obiektywu, albo różnymi dodatkowymi soczewkami, albo składami soczewek. Ale te sposoby nikogo nie zadowolniały, bo takie kombinacje nigdy dobrze nie pracowały, bardzo mały odcinek dawały na płycie i wymagały bardzo długich czasów naświetleń. A więc małe formaty muszą dawać mylną perspektywę i nie pomogą tu żadne sztuczki, perspektywa zdjęcia zależy wyłącznie od ogniskowej obiektywu i z tego jasno muszą sobie zdawać sprawę ci, którzy używają małych formatów.

Ale i na to jest rada, a mianowicie powiększenia. Teoria soczewek uczy, że powiększenie obrazu jest matematycznie podobne do oryginału, a że wraz z *n*-krotnym powiększeniem także odległość oka rośnie *n* razy, więc odpowiednie powiększenie zupełnie zastępuje zdjęcie wykonane długą ogniskową, wprost jest z nim identyczne. I tu leży istota sprawy a także rehabilitacja małych formatów, tak dzisiaj ogólnie używanych.

Więc powiększenia zupełnie usuwają perspektywiczne braki małych formatów, ale stopień powiększenia należy dobrać celowo, a mianowicie w zależności od odległości, z jakiej przypuszczalnie będziemy dane zdjęcie oglądać: jeżeli mamy je wlepić do albumu i oglądać z odległości 25 cm, wystarczy powiększyć tyle razy, ile razy ogniskowa mieści się w 25 cm, więc np. zdjęcia Leiką 5 razy liniowo; jeżeli zdjęcie ma wisieć na ścianie małego pokoju i będziemy je oglądać z odległości 1 m, trzeba powiększyć 100:f razy, a więc zdjęcia Leiką 20 razy; dla wielkich pokojów i wystaw, albo gdy do zdjęcia nie ma dowolnego dostępu wypadnie powiększać odpowiednio silniej. Inna znowu sprawa, czy tak silne powiększenia dla różnych powodów dadzą się osiągnąć, tu więc wyrasta przed nami nowa granica formatu, którego przekroczyć nie można.

Ostatecznie widzimy, że można z korzyścią używać aparatów o małych formatach i otrzymywać z nich perspektywicznie poprawne obrazy, ale trzeba koniecznie odpowiednio powiększać, a więc robić to celowo i z pełną świadomością celu. Dla pewnych zdjęć perspektywa ma zasadnicze znaczenie np. dla budynków, krajobrazów, ale i takim zdjęciom, jak np. portrety, gdzie zdawałoby się, że perspektywa nie gra żadnej roli, dodaje ona jakiegoś nieuchwytnego piękna, artystycznego wyrazu, rzeźbiarskiej wypukłości i złudzenia rzeczywistości, na którym zależy każdemu artyście a więc i fotografowi.

Jan Bułhak, Wilno.

Czynniki psychologiczne w fotografowaniu.

Celem każdego fotografowania jest otrzymanie jakiegoś wizerunku czyli podobizny świata otaczającego, który to wizerunek nazywamy obrazem. Określenie „obraz“ może być rozumiane w sensie ogólnym, użytkowym i praktycznym, albo też w węższym, ściśle artystycznym. Od pierwszego wymagamy, by był wierny, to jest zgodny z rzeczywistością i dający o niej należyte pojęcie, od drugiego — by był piękny czyli posiadający stężoną wyrazistość i wywołujący w widzu pewne stany uczuciowe. Obraz piękny ma cel sam w sobie, natomiast obraz wierny może mieć rozmaite przeznaczenia stosowane, wśród których rozróżniamy cele naukowe, informacyjne, pamiątkowe, rozrywkowe i inne. Wszystkie te rodzaje fotografowania, poza swym wynikiem rzeczowym, idą w parze z pewnymi zjawiskami wewnętrznymi, zachodzącymi w osobach fotografujących. Dzieje się to albo dlatego, że wymagają one istnienia zaczątków pewnych właściwości psychicznych, koniecznych przy tych czynnościach, albo też dlatego — a zdarza się to jeszcze częściej — że właśnie swym przebiegiem rozwijają i pogłębiają te zaczątkowe usposobienia i właściwości. Czynność zatem fotografowania może dawać nie tylko bezpośrednie wyniki praktyczne w postaci obrazków, ale jeszcze — niezmiernie cenne wyniki uboczne w postaci zaostrzenia i wysubtelnienia pewnych władz umysłowych człowieka, które z biegiem czasu będą wpływały na wyższą jakość wykonywanych przez niego fotografii. W ten sposób fotografowanie może się stawać czynnikiem wychowawczym w zakresie psychicznym, oczywiście pod warunkiem, by było traktowane z jakąś dozą staranności i świadomości. Takie fotografowanie jest ustawicznym szkoleniem, z którego dobrodziejstwa nie będą jednak korzystali ci, co się bawią aparatem dorywczo, a wszelkie prace wykonawcze spychają na ręce osób postronnych. Fotografowanie uczy przede wszystkim dokładności i sprawności w manipulacjach technicznych, a ścisłości i sumienności w chemicznych. Aparat współczesny jest narzędziem o wiele delikatniejszym i bardziej skomplikowanym, niż dawne duże kamery: trzeba go poznać gruntownie i obchodzić się z nim ostrożnie i umiejętnie na podstawie zrozumienia budowy i funkcjonowania każdej jego części składowej. Wywoływanie zaś i inne zabiegi chemiczne wymagają przyrządzania i stosowania płynów z całą sumiennością i rozwagą doświadczenia naukowego; przy tym skłaniają do czystości, schludności i porządku w obchodzeniu się ze szklanym i porcelanowym sprzętem, a nie szczędzą smutnych doświadczeń w razie zaniedbania. Fotograf przeto mający ambicję jakichś osiągnięć osobistych i poważniejszych, nie będzie mógł traktować tych czynności powierzchownie i leniwie, a poddając się dyscyplinie musu, wyrobi w sobie stosunek solidny i rzetelny do mechaniki, optyki i chemii fotograficznej, a z nimi razem — i do innych objawów świata otaczającego.

Następnie fotografowanie rozwija spostrzegawczość i uwagę w stosunku do człowieka i jego środowiska, do ich cech zasadniczych i typowych, do mniej istotnych i przypadkowych, do wahań i przemian, jakim one podlegają. Zmusza do obrania pewnej dziedziny zjawisk, jako najbardziej bliskiej i ulubionej, kształtuje portrecistę, rodzajowca, pejzażystę, miłośnika architektury, sportu lub aktualności prasowej. Uczy badać i poznawać człowieka, chwytać jego właściwy wyraz i odróżniać go od postaw i wyglądów nadarzonych i niewiele mówiących: układać grupy ludzi, zjednoczonych wspólnością chwilowego zajęcia lub zainteresowania, opanowywać mrowienie chaotycznych tłumów w podchwyconym mgnieniu sensownego i celowego układu, wreszcie wiązać człowieka z otoczeniem i dostrajać tło do jego istotnej treści. W stosunku do samego otoczenia fotografowanie uczy szacowania widoków przyrody, wizerunków wsi i miast w celu odosobnienia określonych motywów od niepotrzebnej reszty, która się z nimi kłóci, i wydobycia z nich syntetycznych skrótów, uosabiających całość przez niewielką ilość skondensowanych elementów podstawowych. Fotograf musi obcować ze światem ludzi, zwierząt, roślin i przedmiotów nieożywionych w codziennym, bliskim zetknięciu, studiować etapy ich rozwoju lub przemian i trafnie pomyślanym przedstawieniem nadawać im charakteryzację i wyrazistość prawdziwego życia. Nie można tego czynić, zanim nie wyrobiło się w sobie ostrego, bacznego spojrzenia na świat, zanim się nie nabrało ogólnego nawyknienia do ustawicznej spostrzegawczości i niejeden fotoamator przyzna, że dopóki nie miał kamery w ręku, nie udzielał otoczeniu tej wnikliwości, z jaką zaczął się zachowywać w ciągu swej pracy.

Fotografowanie jest niemożliwe bez zmysłu orientacyjnego i znakomicie wydobywa na jaw jego ukryte zaczątki. Szybkie orientowanie się w zjawiskach meteorologii, w sprawach perspektywy i oświetlenia jest jednym z najszacowniejszych darów kamery. Laik z nowo kupionym aparatem jest stworzeniem żałosnym — trzaska na prawo i na lewo, nie mając pojęcia, co z tego wyniknie i czuje się stale pokrzywdzonym przez los, szuka wciąż winy zdjęcia nieudanego we wszystkim oprócz samego siebie i kwestionuje wartość wyrobów wszystkich firm fotograficznych świata. Elementarne oczytanie w zasadach i zastanowienie przy robocie praktycznej nauczy go orientować się w zagadnieniach przestrzeni i światła i wybierać warunki, sprzyjające zdjęciu. Najpierw zwróci uwagę na stan nieba, pogodnego lub zachmurzonego i zrozumie, że to ostatnie nie rokuje powodzenia zdjęciu. Jeśli ma zamiłowanie do pejzażu lub architektury, w ogóle do tematów, objętych ogólną nazwą pleneru, to zacznie badać stan nieba, kierunek wiatru i ruchu obłoków, położenie słońca na niebie i kąt padania jego promieni i odkryje warunki bryłowatości przedmiotów i powaby dobrze wybranego światłocienia, oszacuje wartość długich cieni przy niskim stanie słońca i słabe definiowanie bryły przy krótkich cieniach. Odróżni wymowę oświetlenia bocznego lub nawet przeciwstawnego od płaskiej mdłości oświetlenia wysokiego i frontowego. Rozlubuje się w masach, mocno podkreślonych i wykształci w sobie zdolność dostrzegania i szacowania istotnego światła w naturze i jego barwnego natężenia w przeciwstawieniu do szablonów myślowych, utartych i bezkrytycznych. Zrozumie na przykład, że biała

rama okienna lub stado białych owiec, oglądane pod światło, są wbrew zapamiętanej teorii nie jasne, lecz wyraźnie ciemne, choć do tych przedmiotów jest teoretycznie przywiązany atrybut białości, a te doświadczenia nauczą go nie wierzyć prawdom banalnym, oderwanym od określonych warunków, lecz każą sprawdzać własnym badawczym doświadczeniem. Oglądanie perspektywicznie zmiennego falowania linii i zarysów przedmiotów przy zmianie punktu widzenia, przyzwyczai fotografującego do rozeznawania się w najlepszym układzie linii i plam, wchodzących w skład zamierzonego zdjęcia, wyrobi zdolność komponowania podświadomego, fotografowania bez aparatu, co jest czynnością wielce pożyteczną, niesłychanie wyostrzającą umiejętność patrzenia. A jako uwieńczenie tej zdolności orientacyjnej przyjdzie szacowanie fotogeniczności człowieka i przyrody, to jest przewidzenie z góry, który motyw wyjść może na fotografii trafnie i ładnie, a który nie wyjdzie pomimo widzianych okiem jego niewątpliwych zalet, co wszystko zależy przecie od tego, w jakiej mierze da się przetłumaczyć widziane światło i barwa na mowę fotograficzną, zależną od zdolności interpretacyjnej płyty i papieru. Niezależnie zaś od tego fotografowanie wyrobi zdolność orientacyjną topograficzną, ułatwiając fotografowi dochodzenie na wsi i w mieście do ukrytych, a pożądanych punktów widzenia, do zdążania na przełaj ku odgadywanemu motywowi. Fotografowanie, podobnie jak polowanie, rozwija w człowieku, skrzywionym przez cywilizację, instynkty człowieka dzikiego, prowadzące go do celu z niechybną trafnością w terenie nieznajomym lub błędnym.

Zamiłowanie do pejzażu i portretu sąsiaduje tu z rozwojem upodobań do krajoznawstwa, etnografii i folkloru, z zadaniami „obrazowania kraju. ojczystego“, który stanowi dzisiaj pierwszorzędne zagadnienie wychowawcze i państwowe i doczekało się w wielu krajach za granicą świetnego rozwoju, a u nas niestety — drzemie w powijakach ciemnoty i zaniedbania. O fotografii krajoznawczej, pojętej współcześnie, jako ważny odłam gospodarstwa narodowego, można by napisać rozprawę osobną i niemałą, więc tu ograniczyć się trzeba tylko do podkreślenia, że kamera w ręku człowieka myślącego jest narzędziem niesłychanie różnostronnym, skutecznie i płodnie zbliżającym go do całego świata i kształtującym psychikę jego w sposób zaiste uniwersalny. W tym kształtowaniu biorą udział myśl i wzrok, ciekawość i humor, zmysł praktyczny i towarzyski, zdolność krytyczna i porównawcza, słowem czynniki o wielkiej doniosłości pedagogicznej. A obok tego samo obcowanie z przyrodą, podpatrywanie jej nieznanych wyjawień, wszystkie te miłe wędrówki samotne lub zbiorowe po wielkich obszarach ojczystych stwarzają nowe formy fotografii krajoznawczo-turystycznej, która działa na psychikę ożywczo i uszlachetniająco.

Na tych elementarnych czynnikach psychologicznych nie kończy się dobroczynny wpływ fotografowania. Przy dalszym rozwoju wymagań i wysubtelnieniu smaku prowadzi ono do rozwijania poczucia malarskiego i rzeźbiarskiego, dekoracyjnego i architektonicznego i tu staje się potężną dźwignią kształcenia estetycznego. Na wyższych stopniach rozwoju fotografiki pokazuje się, że trzeba znać, wiedzieć i rozumieć niejedno z dziedziny sztuk plastycznych, by stać się, wszechstronnym fotografem artystą.

Te początki szkolenia estetycznego rozrastają się w rozległy świat dalekosiężnych widnokręgów. Fotograf uczy się obcować z bryłami, nabiera poczucia masy, płaszczyzny, sylwety, akcentu, linii i plamy, i odróżnia każdą z nich tak samo niemylnie, jak kolor od waloru, jak barwy od tonów. Rozlubowuje się w stopniowaniach i odcieniach gamy czarnobiałej, usiłuje przy jej pomocy odmalować bezkolorowo, tonalnie, całe nieogarnięte bogactwo świata barwnego. Operowanie zaś bryłami architektonicznymi doprowadza z konieczności do ich różniczkującego szacowania, skąd przychodzi mus zaznajomienia się ze stylami plastyki różnych epok, doszukiwania się ich istoty i związku integralnego z historią i kulturą wieków ubiegłych. W sensie estetycznego i filozoficznego kształcenia umysłu obcowanie ze stylami architektonicznymi ma znaczenie olbrzymie i wielu fotografów zawdzięcza poznanie tej wspaniałej dziedziny twórczości ludzkiej jedynie tylko swej czarnej skrzynce, uzbrojonej w oko optyczne.

Wreszcie jako najwyższy etap psychicznego wyszkolenia przychodzi samokrytyka, na której opiera się wszystko zarówno w sztuce, jak w życiu. Samokrytyka, czyli samowiedza, jest objawem świadomej woli i oświeconego intelektu, dążącego do doskonałości, to jest do wypowiedzenia się w jakimś czynie umiejętnym, szczerym i zupełnym. Przebłyski świadomości mogą być napotykane na różnych poziomach zawodu fotograficznego, ale są tym jaśniejsze i częstsze, im rzetelniej i gruntowniej przebyło się wszystkie tu opisane stadia rozwojowe i im się bardziej zagłębiło w świat zjawisk psychicznych, składających się na pojęcie artyzmu i kultury. Samokrytyka w pracy twórczej jest tym samym, czym jest sumienie w dziedzinie odczuć moralnych. Dąży ona do prawdy artystycznej lub naukowej i odrzuca precz wszystko, co jest nieszczerością, snobizmem i pozą, wszystko, co się przeciwstawia jakimś uznanym nakazom rzetelności. Fotografujący rozwija swój krytycyzm przez uważne obcowanie z dobrymi pracami innych autorów, wolne od fałszywej ambicji nieomylności własnej, a zwłaszcza przez zżycie się z utworami artystów wartościowych z innych dziedzin sztuki plastycznej. Szlachetne współzawodnictwo z innymi, chęć dorównania im własnymi istotnymi walorami będzie dla niego bodźcem do osiągania coraz wyższego poziomu w pracy. Ustalenie zaś takiej skali porównawczej wprowadza moment towarzyskości i koleżeństwa, który stanowi również niepośledni czynnik psychiczny i uczy znajdowania rozsądnego pogranicza między miłością własną, a poczuciem sprawiedliwości i uznaniem dla cudzych zdolności i dokonań.

Traktowana w ten sposób fotografia amatorska w najskromniejszych nawet początkach już zawiera potencjały psychicznego oddziaływania, a w rozwoju dalszym stanowić może bardzo poważny czynnik wewnętrznego pogłębienia. Trzeba jednak na to, by nauczanie fotografii nie spoczywało w rękach dorywczych, niekompetentnych lub interesownych, ale było wykonywane i regulowane przez normalne szkolnictwo, uwzględniające obok nauk ścisłych także estetykę, to jest zasady kompozycji, perspektywy i historię sztuki. Do niedawna szkolnictwa tego nie mieliśmy w Polsce zupełnie, a dzisiejszy jego rozwój jest spóźniony

i niedostateczny dla państwa o trzydziestu kilku milionach ludności i o dziesiątkach tysięcy fotografujących. Stanowi to poważną przeszkodę w należytym postawieniu i wyzyskaniu fotografii i w uczynieniu z niej środka oddziaływania psychicznego. A przecież ono nie ogranicza się do już opisanych działań poszczególnych i może mieć obszar nierównie szerszy, sięgający do rdzenia życia zbiorowego. Objaw ten zaznacza się coraz wyraźniej w całej Europie, od Bałkanów po Pireneje, ale około Tatr ujawnia się tylko po stronie czeskiej, omijając stronę polską. Włoskie oddziały prowincjonalne „Dopolavoro" i zarządzenia państwowe niemieckie sprawiły, że fotografia w tych krajach stała się czynnikiem rozwoju samowiedzy narodowej, źródłem prawowitej dumy, płynącej z dokładnego poznania wartości i bogactwa ojczyzny w teraźniejszości i przeszłości. A my w Polsce nie mamy nawet słowa, na określenie nieistniejącego u nas pojęcia „Heimat-Photographie", podobnie jak Rosja, nie ma w swoim języku słowa „postęp" i nazywa go z cudzoziemska „progresem". A przecież „Die Heimat-Photographie", „Die Heimatkunde" — fotografia ojczysta, wiedza o ojczyźnie — to są piękne słowa, zawierające treść jeszcze piękniejszą. Treść ta objęła już całe życie narodu niemieckiego w obrazowaniu dzisiejszości i w retrospekcji szacownych legatów przeszłości, skrystalizowała się w formach organizacyjnych i wykonawczych państwowo-społecznych i tworzy jeszcze jeden przyczynek do spoistości i mocy narodu.

Sprawa ta jest tak doniosła, a w naszych polskich stosunkach tak rozpaczliwie zaniedbana, że uważam za potrzebne powiedzieć na zakończenie parę słów o drogach, na które wejść powinna fotografia polska, by zacząć odtwarzać całkowite oblicze narodowe kraju i w ten sposób przyczyniać się do budowania jego samowiedzy. W tych rozważaniach będę się posiłkował doskonałą rozprawą wicehrabiego C. de Santeul'a, ogłoszoną w roczniku 1934 „Photo-Illustrations", a treść jej zastosuję do warunków naszych.

Człowiek tak jest zależny od swego środowiska, że można go nazwać w pewnej mierze funkcją tego środowiska. Charakter umysłowy i typ fizyczny człowieka są nieodłączne od ziemi, przez niego zamieszkałej, i urabiają się zgodnie z jej zewnętrznością i z nakazami jej dziejów. Zewnętrzność geograficzno-przyrodnicza czyli krajobraz jest przeto współczynnikiem rasy (plemienia, narodu) i ich odrębności gatunkowej, a współczynnik ten posiada znamiona ciągłości, dawności i sentymentu. Krajobraz, czyli widomość lądu i wody, zespół składników geologicznych i topograficznych, poziomy płaszczyzn, kontury wzgórz, pojemność oddalenia, wszystko, co się składa na oblicze ziemi i wyraża się przestrzenią, linią, zarysem, barwą, światłem i atmosferą — wszystko to wywiera wpływ głęboki i nieustanny na uczuciowość ludzką. Najsilniejszym jest ten wpływ w dzieciństwie, kiedy wrażenia zapisują się w duszy rylcem szczególnie ostrym i pozostają w niej na całe życie, jako złoża niewidzialne, często podświadome, jako węzły subtelne a mocne, tworzące podstawy idei ojczyzny.

Krajobraz ojczysty ma zatem oblicze własne, wytworzone przez fakt istnienia ziemi i trwania na niej ludzi przez mnogie stulecia. Te rysy

twarzy ojczyzny są liczne, wymowne i wieczne, mimo ich ustawicznej zmienności, jak twarz osoby ukochanej, której wspomnienie przechowuje rodzina w pamiątkowych wizerunkach. Ale — czy Polska posiada taki swój portret prawdziwy, szczery, całościowy, portret fotograficzny swej fizycznej i duchowej osobowości? Na to pytanie trzeba odpowiedzieć dziś przecząco, ale rozstrzygnąć je twierdząco powinna bliska przyszłość. Cóż mamy dzisiaj z portretu Polski? Drobne lokalne okruchy obrazowe. Zeszłowieczne albumy rysunkowe Ordy i Wilczyńskiego, pracę fotograficzno-krajoznawczą piszącego*) obok uznania godnych, ale sporadycznych wysiłków inwentaryzacyjnych kilku innych fotografów współczesnych. Tego jest za mało. „Portret Polski" powinny wykonać nie jednostki, których siły zadanie to przewyższa niepomiernie, ale zorganizowana praca fotograficzna zbiorowa. Fotografia jest nowym, całkiem współczesnym środkiem przekonywania i sugestionowania, skuteczniejszym, niż słowo. Musi w niej przyjść do głosu, obok estetyki, użyteczność, to jest spożytkowanie fotografii do celów uświadomienia i zwierzchnictwa narodowego. Zrozumiały to już kraje, o których wspomnieliśmy wyżej, porzuciły internacjonalizm liberalny, by się skupić wewnętrznie i odgraniczyć się od obcych twardo i nieustępliwie, i obciążyły fotografię powinnością współdziałania w podniesieniu poczucia narodowego i patriotycznego. Dość przejrzeć włoskie „Luci ed ombre", niemieckie „Das Deutsche Lichtbild", hiszpański album folkloru Jose Ortiz Echagüe'go i wiele innych podobnych publikacyj zagranicznych, by się o tym przekonać. A obraz fotograficzny ma wymowę międzynarodową, jest zrozumiały i czytelny dla wszystkich narodów świata, nawet dla ludzi niepiśmiennych.

Czyż nie powinna skorzystać z tych przykładów Polska, taka bogata w piękno nieskażone przez industrializm, taka różnorodna w zachowanym wyrazie, taka niezniwelowana przez powszechne cywilizacyjne strychulce? Polska, do dziś dysząca nieprzepartym czarem osobowości odrębnej i własnej? Czy nie powinna wyzyskać potężnego oręża, jakim jest współczesna fotografia małoobrazkowa, szybka, łatwa, niezawodna, we współzawodnictwie narodów do pogłębienia swej świadomości, do odnalezienia swego prawdziwego, wiernego, pełnego wizerunku w zbiorowej, mądrze zorganizowanej pracy całej społeczności fotografującej? Czy nie powinno państwo i rząd zrozumieć poważnych atutów, kryjących się w obrazowaniu fotograficznym ojczyzny, przyjść mu z pomocą i opieką i stanąć na czele usystematyzowanej akcji z całym swym autorytetem i z całym aparatem władzy i środków, zapewniających jej należyte powodzenie?

Stworzyć tętniące prawdą obrazy życia narodowego i ludowego, przedstawić charakter, obyczaj, wygląd, środowisko każdej dzielnicy, zobrazować nawet ich odrębne wyrazy psychiczne, oto zadanie przyszłej fotografii polskiej.

---

*) „Polska w obrazach fotograficznych J. Bułhaka" zawiera 10 000 zdjęć własnych z dziedziny polskiego pejzażu, architektury i etnografii, i stanowi plon trzydziestoletniej pracy autora.

Do licznych właściwości czułej płyty współczesnej, czyniącej cuda, należy stworzyć i dodać jeszcze jedną — wrażliwość na psychologię narodową. Należy nagiąć płytę do utrwalania świadomości narodowej, do pracy — nad samowiedzą polską. Wówczas fotografia stanie się naprawdę czynnikiem psychologicznym i to — czynnikiem wysokiej próby.

Dr. Tadeusz Cyprian, F. K. P., Poznań.

Cykliczne ujęcie jednego tematu.

Jeśli jeden dobry obraz pokazuje nam przedmiot fotografowany, to nierównie lepsze pojęcie o nim dają nam dwa obrazy, ujmujące obiekt z dwu stron, a w miarę zwiększania ilości tych obrazów pojęcie nasze o obiekcie staje się coraz dokładniejsze.

Dlatego też już od dawna nauka ścisła posługuje się tą metodą pracy, dążąc do ukazania nam przedmiotu ze wszystkich stron, we wszystkich fazach jego powstawania, przekształcania się czy rozpadania, w różnych rodzajach oświetlenia i t. d. Metalurgia, zoologia, botanika, astronomia, medycyna i wszystkie inne gałęzi nauki pokazują nam interesujące zjawiska w sposób cykliczny, ułatwając ich zrozumienie i obserwację.

Ale nie tylko nauka. Czyż nie jest interesującym szereg zdjęć dziecka, jedzącego śniadanie lub stawiającego pierwsze znaki na papierze, szereg obrazów, ukazujących kolejno każde stadium pracy lub zabawy?

Jeśli kolejność obrazów ułatwia nam zrozumienie zjawiska, to ich szereg nieprzerwany, obejmujący dostateczną ilość stadiów i pokazany nam w kinie daje pełne złudzenia ruchu — czyż więc może być bardziej wymowny przykład wartości cyklu obrazów, choćby w skromniejszym zakresie, bo obrazów martwych, nieożywionych aparatem kinowym, byle obrazy te łączyły się tematowo ze sobą i dawały pewną określoną i zwartą całość.

W praktyce amatorskiej rozróżniamy sporo rodzajów zdjęć cyklicznych, zależnie od tematów i sposobu ujęcia. Zacznijmy od najłatwiejszych.

Serie zdjęć rodzajowych mogą nam pokazać przede wszystkim nasze dziecko w różnych stadiach jego rozwoju. Jeśli w piękny, jasny dzień ulokujemy się z aparatem, pozwalającym na szybką zmianę płyt lub błon naprzeciw dziecka, jedzącego śniadanie, oglądającego nową książkę z obrazkami, ubierającego lalkę, czy budującego zamek z piasku, możemy w ciągu kilku minut zrobić serię zdjęć, pokazujących nam stadia zabawy,



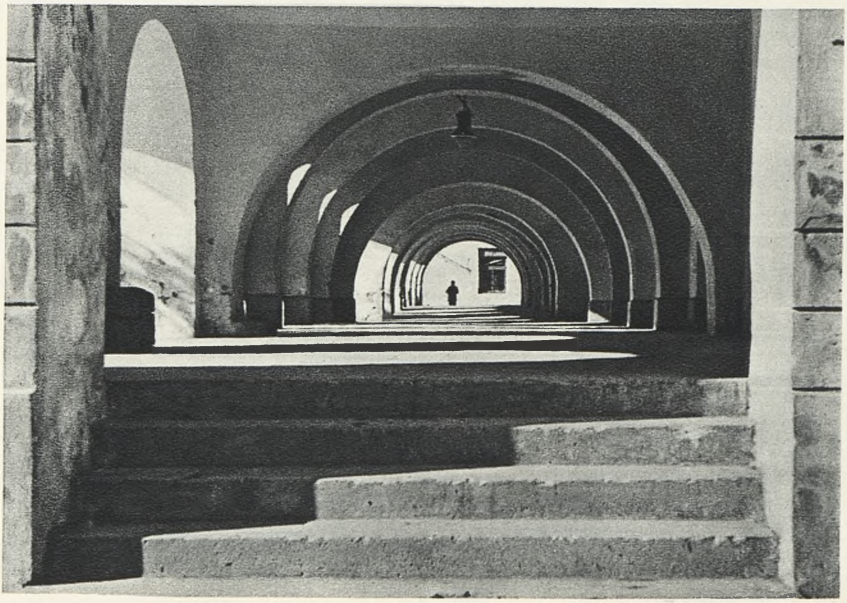
Dr A. M. Wieczorek

Wiadukt Poniatowskiego
Warszawa



Dr A. M. Wieczorek

Stare Miasto
Warszawa



Dr A. M. Wieczorek

Stare podcienia w rynku
Krosno



Dr A. M. Wieczorek

Przez okno zamku
Odrzykoń



Dr A. M. Wieczorek

W klasztorze oo. reformatów
Biecz



Dr A. M. Wieczorek — Pod wiaduktem Poniatowskiego
Warszawa



R. Stupajło — Korytarz

(Do art.: Perspektywa fotograficznych zdjęć)

Wklęsłodruk Zakładów Graficznych „Biblioteka Polska" w Bydgoszczy

zmianę wyrazu twarzyczki dziecka w miarę postępu pracy lub nastręczających się trudności i seria taka będzie ozdobą każdego albumu, mówiąc nam o dziecku nieskończenie więcej, niż oderwane zdjęcia, choćby najlepsze. To dziedzina najłatwiejsza i najmilsza, bo nastręczająca sporo okazji obserwacji naszych dzieci.

Zbliżoną do niej jest dziedzina rodzajowa. Nasi znajomi lub krewni w czasie gry w bridża lub szachy stanowią znakomite motywy do zdjęć seriowych, bo ich wyraz twarzy i gestykulacja w zależności od momentów gry jest nieraz kapitalna.

To byłyby niejako wstępne ćwiczenia w dziedzinie zdjęć cyklicznych. Krajobraz daje również tematy bardzo wdzięczne, jak np. opracowanie jednego i tego samego motywu w różnych porach roku, co daje zupełnie niespodziewane efekty, ale wymaga bacznej obserwacji motywu przez cały rok. Zdjęcia tego rodzaju są często wspaniałą ilustracją danej okolicy, często znowu mają wysoką wartość artystyczną, zawsze zaś uczą patrzeć i oceniać walory motywu w lecie i zimie, sprawiają zaś trudności nieraz na wiosnę i w jesieni, gdy cechy charakterystyczne danej pory roku są mniej wyraźne.

Krajoznawstwo posługuje się chętnie zdjęciami seryjnymi. I tak wszelkie uroczystości ludowe, jak obrzędy religijne, pochody, procesje, zabawy, aż się proszą o to, by zdejmować wszystkie ich stadia, pokazując w ten sposób całość, mającą wartość ludoznawczą wcale niepoślednią. Tak samo wszelkie zdjęcia martwych przedmiotów, np. zabytków sztuki ludowej, kostiumów, rzeźb i innych wypukłych obiektów mają dopiero wtedy pełną wartość, gdy dany przedmiot ukazują nam ze wszystkich stron, co wymaga zawsze kilku obrazów. Zabytki architektury, jak kapliczki przydrożne, Boże Męki, kościółki wiejskie, stare domy, wszystko to również aż się prosi o pokazanie ze wszechstron, by służyć jako dokument krajoznawczy.

Ważną jest rzeczą jednak, by wszystkie te zdjęcia wykonane były jednakowo, by dany przedmiot pokazywały w jednakowej wielkości, by były jednakowo naświetlone, wywołane i skopiowane czy powiększone tak, by nie robiły wrażenia przypadkowego zestawienia ich razem, lecz by było widać, że tworzą cykl zamknięty, wykonany pod wpływem jednej idei. Do tego potrzebna jest dość solidna technika pracy, obserwacja i umiejętne ulokowanie motywu w obrazie.

Jedną z najciekawszych dziedzin fotografii cyklicznej jest „fotografowanie czasu". Nazwa ta, niezupełnie zresztą trafna, mówi nam, że seria obejmować ma zjawiska, dziejące się nie jednocześnie, lecz w czasie, tak, że na jednej serii otrzymamy obok siebie to, co się działo przez dłuższy nieraz okres czasu.

Widzieliśmy nieraz w kinie zdjęcie t. zw. przyśpieszone, pokazujące nam, jak „w oczach" rośnie roślina, powstaje dom lub tworzy się kryształ minerału. Zdjęcia takie możemy i my sobie wykonać, oczywiście nie w postaci „żywej", ale niemniej obrazujące wszystkie stadia „powstawania" danego obiektu.

Wyobraźmy sobie, że chcemy pokazać na taśmie z szesnastu zdjęć 4,5 × 6 cm cały proces rośnięcia trawy. Rzecz nie jest wcale trudna, choć wymaga pewnych specjalnych założeń.

Tak więc wkładamy do szklanki z wodą kawałek płótna w ten sposób, by było częściowo w wodzie zanurzone, umieszczamy w nim kilka ziaren trawy lub jakiegoś zboża i stawiamy szklankę w ciepłym i jasnym miejscu, jak to czynią zwykle dzieci, uczące się w szkole początków botaniki. Wiemy, że po kilku dniach ziarno zboża pęknie i wypuści łodygę, która wcale nawet pięknie się rozwinie. Jeśli więc szklankę naszą ustawimy na kawałku deseczki, zaopatrzonej w odpowiednie klocki, by szklanka nie mogła się poruszyć i deseczkę tę zaopatrzymy w naśrubek statywowy (do nabycia za kilkadziesiąt groszy w każdym sklepie fotograficznym), a na nim umocujemy nasz aparat, zaopatrzywszy uprzednio obiektyw w nasadkę, skracającą poważnie ogniskową, by móc nasz obiekt nastawić na ostro z bliska, to mamy całe nasze urządzenie gotowe.

Nastawiamy na ostro na ziarno zboża w szklance i robimy pierwsze zdjęcie, po czym nie ruszając aparatu czekamy dwa dni, aż ziarno pęknie i wówczas robimy drugie zdjęcie, po czym trzecie i t. d. aż do chwili, gdy zboże pięknie wyrośnie i mamy całą serię gotową. Oczywiście nie ruszamy przez cały ten czas aparatu z naśrubka, by nie zmieniać pozycji naszego motywu na matówce czy błonie, więc takie tematy dobre są dlatego, kto ma dwa aparaty, lub w danym okresie nie zamierza zbyt wiele fotografować.

Komu ziarno zboża jest za małe, może próbować takiego samego eksperymentu z ziemniakiem, kwiatem, rozkwitającym z pąka (szczególnie wdzięczny motyw, dający się opracować w ciągu kilku dni), słowem, wszędzie tam, gdzie Matka Przyroda pozwala rozwijać się swym tworom.

Przyrodnik w taki sam sposób uwiecznia przetwarzanie poczwarki w motyla lub zrzucanie skóry przez węża. A ileż wdzięku mieści się w seryjnym odtworzeniu wykłuwania się kurczęcia z jaja! Oczywiście, że takie „żywe" tematy są już trudniejsze, ale o ileż wdzięczniejsze od martwych! A są one, dostępne dla każdego amatora, bez względu na posiadany aparat, byle posiadał on cierpliwość i nieco umiejętności technicznej.

Specjalną dziedziną jest mikrofotografia seryjna, obserwacja powstawania kryształów, życie mikroorganizmów, ale tereny te są dla przeciętnego amatora niedostępne, bo wymagają kosztownych mikroskopów i specjalnych urządzeń oświetlających.

Wspomniałem tu o nasadce na obiektyw dla skrócenia ogniskowej. Nasadka taka jest konieczna, bo inaczej aparat nasz nie pozwoli dostąpić do przedmiotu tak blisko, by otrzymać go w należytej wielkości na negatywie. Otóż nasadka taka jest bardzo tania i łatwa do zdobycia. Wystarczy nabyć u najbliższego optyka szkło używane do okularów, typu „punktal", którego ogniskowa zależy od żądanego zwiększenia obrazu na matówce. Zamiast bawić się w obliczenia najlepiej jest wziąć do optyka swój aparat i przykładając przed obiektyw kolejno różne szkła „punktal" nastawiać na ostro na kawałek gazety lub jakikolwiek przedmiot o wielkości podobnej do wielkości obiektu, który chcemy opracować.

Gdy w taki empiryczny sposób dobierzemy odpowiednie szkło, każemy je oszlifować na taką wielkość, by była równa wielkości oprawy naszego obiektywu. Koszt takiej soczewki nie przekroczy kilku złotych,

jeśli zaś w domu dorobimy sobie z paska papieru stosowną oprawę, mamy soczewkę gotową i możemy pracować z bliska.

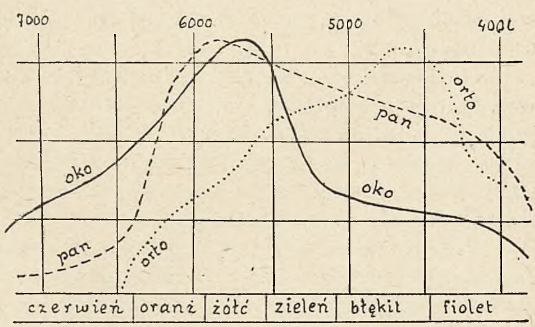
W ten sposób zaznajomimy się z dziedziną zdjęć cyklicznych, a gdy raz w niej zasmakujemy, zdjęcia pojedyncze wydadzą się nam jakieś niekompletne i pozbawione należytego wyrazu. Ale aby pracować z pożytkiem w tym terenie, trzeba zastanowienia i cierpliwości, bystrej obserwacji i przygotowania technicznego. Wtedy dopiero będziemy mogli poszczycić się pięknymi wynikami.

J. Świtkowski, Lwów.

Materiał panchromatyczny.

Jasność różnych barw nie jest dla oka ludzkiego jednakowa. Najsilniej działa na oko barwa żółta, słabiej czerwona i zielona, a najsłabiej błękitna i fioletowa. Na emulsję fotograficzną natomiast działa barwa żółta i zielona bardzo słabo, czerwona nie działa niemal całkiem, a natomiast działa na nią silnie barwa niebieska, fioletowa i dalsze promienie o falach bardzo krótkich, już dla oka niewidzialne.

Największa wrażliwość oka na światło barwne leży zatem w innym miejscu widma słonecznego, a maksimum wrażliwości emulsji leży znowu w innym miejscu. Wykreśliwszy krzywe obu wrażliwości spostrzeżemy, że one nie padają na siebie, lecz są znacznie przesunięte, a ponadto kształt każdej krzywej jest inny. Na rycinie 1 linia ciągła przedstawia krzywą wrażliwości oka; maksimum wzniesienia tej krzywej przypada przy barwie żółtej, między 5500 a 6000 jednostek Angstroema. Linia kropkowana przedstawia wrażliwość emulsji ortochromatycznej, której maksimum leży przy barwie błękitnej między 4500 a 5000 jedn. Ang. Linia z kresek przerywanych jest krzywą wrażliwości emulsji panchromatycznej, stosunkowo dobrze upodobnionej do krzywej wrażliwości oka ludzkiego.



rycina 1.

Te różnice punktów najwyższej wrażliwości na barwy mają ogromną doniosłość we fotografii. Nie poprawiona jeszcze żadnymi zabiegami emulsja bromosrebrowa (a podobnież chlorosrebrowa i inne) fałszuje stopnie jasności barw w naturze, oddając np. błękit nieba biało, zieleń drzew i żółć kwiatów ciemno, a czerwień niemal całkiem czarno.

Emulsje, które dzięki stosownym dodatkom uwrażliwione zostały na kolor żółty i zielony, nazywamy ortochromatycznymi, gdyż mogą oddawać mniej lub więcej poprawnie stopnie jasności tych kolorów.

Takie emulsje zatem „widzą“ nie tylko kolor fioletowy i niebieski, lecz także zielony, żółty i małą część pomarańczowego; ale widzą je ciągle jeszcze fałszywie. Dla emulsyj ortochromatycznych błękit i fiolet są zawsze jeszcze kolorami jaśniejszymi, niż żółty i zielony, podczas gdy dla oka ludzkiego jest przeciwnie. Aby to fałszowanie jasności barw wyrównać, należy odpowiednio osłabić działanie barwy niebieskiej i fioletowej; należy je „przesączyć“, przefiltrować przez szybkę ze szkła żółtego.

Emulsja choćby najlepiej ortochromatyczna nie odda jednak w żadnym wypadku stopni jasności wszystkich barw poprawnie. Inaczej jest oczywiście, gdy sam przedmiot zdjęcia nie zawiera np. w ogóle czerwieni, lub też zawiera ją w ilości tak nieznacznej, że fotografującemu nie zależy na poprawnym oddaniu tych odcieni czerwonych. Bywa tak we wielu motywach krajobrazowych, architektonicznych i w niektórych portretach; natomiast inne rodzaje portretów, natura martwa, reprodukcje, zdjęcia techniczne i t. d. wymagają najczęściej poprawnego oddania także stopni jasności odcieni czerwonych.

Do tych celów potrzebne są emulsje, które za pomocą stosownych domieszek zostały uwrażliwione nie tylko na żółć i zieleń, lecz także na czerwień. Substancyj, które by się nadawały na takie domieszki, zna chemia dzisiejsza bardzo wiele; jednak żadna z nich nie uwrażliwia emulsji na wszystkie barwy jednocześnie, lecz pozostawia obok wybitnego „maksimum“ przy pewnej barwie także „minima“ przy innych.

W przemyśle fotograficznym używa się najczęściej nie jednego z tych środków, lecz mieszaniny kilku naraz, celem uwrażliwienia emulsji na wszystkie kolory, a emulsje w ten sposób udoskonalone noszą nazwę panchromatycznych, czyli „wszechbarwoczułych“.

Doskonałość uwrażliwienia na pewne barwy różni się nieraz u poszczególnych emulsyj, a ta nierówność sprawia, że i nazwa „panchromatyczny“ nie określa jeszcze ściśle wartości materiału. To też fabryki, które krzywą wrażliwości swych niektórych emulsyj starają się jak najbardziej upodobnić do krzywej fizjologicznej oka, nadają im odrębne nazwy (np. Isopan, Rectepan).

Przez rozszerzenie zakresu wrażliwości na barwy zdjęcia na emulsjach panchromatycznych są w ogóle jaśniejsze niż na innych — nie dlatego, jakoby mogły być naświetlane krócej, długość naświetlenia bowiem stosuje się do cieni przedmiotu fotografowanego — lecz dlatego, że w obrazku jest więcej płaszczyzn jasnych. Przedmioty czerwone i pomarańczowe, które by np. na emulsji ortochromatycznej były ciemnymi płaszczyznami, na panchromatycznej dają płaszczyzny o wiele jaśniejsze. Cały obrazek zyskuje przez to wygląd pogodny, jasny, bardziej zbliżony do rzeczywistości, niż na emulsjach, które tylko część barw jasno oddają.

Bywa tak oczywiście na wszystkich rodzajach emulsyj panchromatycznych, a więc nie tylko na takich, które stopnie jasności różnych barw oddają zgodnie z jasnościami optycznymi, lecz i na takich, które na pewne barwy mają maksima wrażliwości, a w innych niezbyt wybitne depresje. Jest to — inaczej mówiąc — dość obojętne dla ogólnego charakteru obrazka, czy czerwień np. będzie na nim plamą jaśniejszą od plamy zieleni, czy też obie plamy będą swymi jasnościami odpowiadały dokładnie fizjologicznym wrażeniom tych barw dla oka.

Dopiero we wypadkach szczególnie rażących może wyjść na jaw niezgodność krzywej uczulenia emulsji z krzywą fizjologiczną oka, a to zwłaszcza wtedy, gdy jakiś przedmiot o barwie, której jasność jest dobrze znana, otrzyma na zdjęciu stopień jasności znacznie różniący się od oczekiwanego. Bywa tak np. wtedy, gdy przez zastosowanie filtra niewłaściwego zieleń drzew w krajobrazie wyjdzie niemal całkiem biało, lub gdy na portrecie w sztucznym świetle policzki i wargi modela nie odróżniają się tonem ciemniejszym od reszty twarzy.

Szerokie zastosowanie materiału panchromatycznego do zdjęć w świetle sztucznym nakazuje liczyć się z kolorem tego oświetlenia, które prawie nigdy nie bywa czysto białe. Najczęściej źródłem światła są żarówki elektryczne, bądź zwykłe, bądź do zdjęć fotograficznych specjalnie wyrabiane (np. Nitraphot, Photomirenta i t. d.), a jedne i drugie dają światło o zabarwieniu wybitnie pomarańczowym, nadomiar zmieniającym się wyraźnie z „wiekiem" żarówek.

Otóż te względy sprawiają, że fabryki nietyle wysilają się na wyprodukowanie emulsyj ściśle „rektepanchromatycznych", ile raczej dążą do tego, żeby krzywa wrażliwości tych emulsyj na różne barwy miała jak najmniej załamań, gdyż to jest warunek łatwego dostosowania filtra.

Pomiary czułości materiału panchromatycznego i wrażliwości jego na różne barwy odbywają się zazwyczaj w dwuch etapach. Naprzód mierzy się czułość ogólną emulsji na światło białe za pomocą jednej z przyjętych metod, a więc np. przyrządem Scheinera, klinem szarym Edera-Hechta, sensytometrem Hurthera-Driffielda, metodą „Din" i t. p., a następnie mierzy się wrażliwość emulsji na barwy poszczególne, co różne fabryki wykonywają różnymi metodami.

Niezbyt pewną w tej drugiej części jest metoda bezpośrednia, a więc mierzenie wrażliwości na barwy poprzez filtry o rozmaitych kolorach, podczas gdy samo źródło światła pozostaje białe.

Bardziej ścisła jest metoda pomiarów pośrednich, a to za pomocą zdjęć tablic barwnych, w świetle białym dziennym i sztucznym, a potem sporządzania ze zdjęć odbitek pozytywowych. Istnieją różne systemy takich tablic, począwszy od klasycznych tablic Ostwalda aż do opracowanych specjalnie do tego celu, jak np. tablica wydawnictwa „Akropolis", tablica stopniowana „Agfa" i inne.

Do najbardziej praktycznych należy bez wątpienia tablica „Agfa" (Agfa-Stufenfarbtafel), gdyż umożliwia odczytywanie wprost w procentach, w jakim stopniu wrażliwość emulsji na daną barwę odpowiada wrażliwości fizjologicznej oka. Tablica ta zawiera tylko cztery pola barwne: czerwone, żółte, zielone i niebieskie, a obok każdego pola mieści się skala szara o dziesięciu stopniach różniących się wzajemnie od siebie o 10% jasnością. Pozwala to odrazu odczytać w cyfrach, o ile procentów jasność badanej barwy różni się na emulsji od jasności oka.

Zdjęcia fotograficzne tej tablicy robi się na badanej emulsji — oczywiście bez filtra — w takim świetle, do jakiego dana emulsja ma służyć, a potem włącza się różne filtry, jeżeli któreś z czterech pól barwnych wychodzi ciemniej lub jaśniej niż 100%. Zaczyna się zasadniczo od światła białego, gdyż ono jedynie nadaje się do uzyskania jasnego poglądu na stopień panchromazji danego materiału. Jeżeli on ma służyć

także do zdjęć w świetle sztucznym, powtarza się pomiar, oświetlając tablicę tym właśnie światłem.

Odchylenia nieznaczne, np. o 10—20% od zupełnej zgodności, są zazwyczaj bez znaczenia dla praktycznych zastosowań emulsji, badanej bez żadnego filtra. Gdy jednak różnice są znaczniejsze, wtedy już potrzebnym się staje stosowanie filtra. Odcień barwny i gęstość tego filtra można wyszukać dalszymi zdjęciami próbnymi tej tablicy, nasadzając na obiektyw różne filtry po kolei.

W oświetleniu sztucznym, np. elektrycznym, zdjęcia tablicy barwnej mogą dać obraz całkiem inny i wskazać, czy i jaki filtr jest do tego oświetlenia potrzebny.

Zasadniczo niewiele wspólnego z panchromazją materiału ma sprawa jego bezodblaskowości. Emulsje tego rodzaju miewają dość ciemne zabarwienia przez dodatki panchromatyzujące, są zatem już przez to samo mniej skłonne do odblasków, niż emulsje przejrzyste. Stąd też, jeżeli się je osobno jeszcze zabezpiecza od zjawisk odblasków, wystarcza tu warstewka ochronna o stosunkowo lekkim zabarwieniu, lub o niezbyt znacznej nieprzejrzystości. Przy błonach panchromatycznych umieszcza się tym celu emulsję po prostu na celuloidzie nie bezbarwnym, lecz niebieskawo lub szaro zabarwionym; zabarwienie to nie znika wprawdzie we wywoływaczu, ale też niewiele przeszkadza przy kopiowaniu i powiększaniu, powodując tylko nieznaczne przedłużenie naświetlenia odbitek pozytywowych. Do emulsyj na szkle używa się podlewu niebiesko-zielonego lub czarnego, który zazwyczaj zmywa się już podczas wywoływania.

Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia sprawa, czy panchromatyzowanie wpływa na gradację emulsji. Otóż wpływ ten jest tylko pośredni. Zdjęcia na emulsjach panchromatycznych mają charakter jasny i pogodny, co powoduje także subiektywne wrażenie, jakoby gradacja obrazka była szczególnie miękka. Nie wynika z tego oczywiście, jakoby każdy materiał panchromatyczny musiał już tym samym posiadać miękką gradację, zależy to bowiem od pierwotnego charakteru emulsji przed jej uczuleniem na barwy.

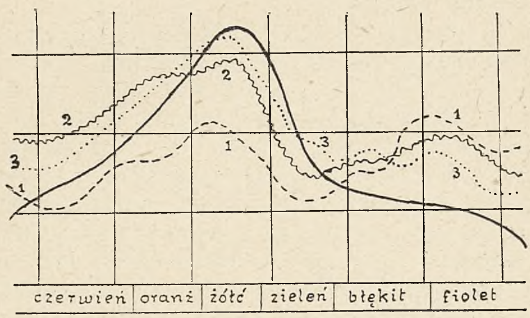
Gradacja zresztą jest — jak wiadomo — funkcją wywoływania. Tę wartość cyfrową, która charakteryzuje gradację jako jej „gamma“, osiąga emulsja dopiero po wywoływaniu stosunkowo długim, jest to bowiem już wartość najwyższa, do której dana emulsja może dojść w ogóle*). W praktycznym wywoływaniu nie dochodzi się zazwyczaj do tak znacznych stromości krzywej gradacyjnej. Negatywy w małych formatach na błonach wstęgowych wywołuje się jednocześnie wszystkie naraz, a wtedy różnice w kontrastach poszczególnych negatywów uwzględnić się nie dadzą.

Jakież stanowisko wobec materiału panchromatycznego ma zająć fotograf zawodowy i amator, który nie posiada sensytometrów, tablic barwnych, ani innych przyrządów, pozwalających mu skontrolować wartość

*) Gdy wywoływanie trwa jeszcze dłużej, niż wystarcza do osiągnięcia wartości gamma (t. j. tangens nachylenia linii gradacji do poziomu), wtedy wartość gamma już się nie zmienia, a natomiast wzrasta tylko ogólne zadymienie negatywu.

praktyczną nowego materiału? Stanowisko jego musi oprzeć się naprzód na zaufaniu, jakie ma do danej fabryki w ogóle, a potem na wyniku prób, przeprowadzanych zdjęciami praktycznymi. Wynik tych prób zależy w znacznej mierze od wspomnianych już wyżej wymagań, które dany praktyk stawia materiałowi panchromatycznemu.

Fotografia portretowa, zarówno zawodowa jak amatorska, nastawiona głównie na zdjęcia w oświetleniu sztucznym, a rzadko tylko posługująca się światłem dziennym, wymaga od materiału negatywowego nietyle wiernego oddania stopni jasności różnych barw, ile raczej wybitnego uczulenia na te odcienie barwne, które zawiera źródło światła sztucznego. W świetle elektrycznym przeważają zwykle odcienie żółto czerwone; emulsja zatem powinna być na nie tak wrażliwa, aby zdjęcia wymagały jak najkrótszego czasu naświetlenia. Taki rodzaj materiału przedstawia przykładowo rycina 2. Krzywa kreskowana (1) podaje wrażliwość w świetle dziennym bez żadnego filtra, a krzywa kropkowana (3) podaje wrażliwość w takim że świetle za jasnym filtrem zielono żółtym. Krzywa wężykowa (2) przedstawia wrażliwość tej emulsji w świetle sztucznym (Nitraphot) bez filtra, a krzywa w linii ciągłej podaje dla porównania wrażliwość oka ludzkiego na barwy.



rycina 2.

Czy odcienie zielono-niebieskie wychodzą dość jasno, bywa to rzeczą zwykle dość podrzędną, gdyż te odcienie zdarzają się rzadko stosunkowo w praktyce portretowej; jeżeli zaś zależy na poprawnym ich oddaniu, uzyskać je można przez włączenie filtra o odpowiednim zabarwieniu. Ważniejsze natomiast jest, aby niektóre odcienie czerwone nie wychodziły zbyt jasno, a więc np. aby czerwień warg i policzków modela była na odbitkach ciemniejsza, niż ogólny ton twarzy. Można by wprawdzie taki za jasny ton warg i policzków wyrównywać odpowiednim filtrem na obiektywie, ale konieczność stałego używania filtra byłaby niepotrzebnym utrudnieniem*) pracy, zwłaszcza że na innych emulsjach da się to samo uzyskać bez filtra.

Innym zadaniom ma sprostać materiał, przeznaczony przeważnie do zdjęć w świetle białym, dziennym lub sztucznym. Tego rodzaju emulsje przedstawia przykładowo linia kreskowana na rycinie 1, jakkolwiek i tu potrzebny będzie jasny filtr zielony.

Zdjęcia w świetle dziennym, to w przeważnej części krajobrazy, architektura i obrazki rodzajowe, rzadziej zaś portrety i martwa natura.

*) Można także wyrównywać za pomocą stosownego szminkowania samego modela, co jest często używane w kinematografii, ale nie weszło w zwyczaj we fotografii portretowej.

Zieleń, żółć, błękit i fiolet występują w takich zdjęciach obficie i wymagają poprawnego oddania stopni swych jasności. Czerwień występuje w tego rodzaju zdjęciach wprawdzie zwykle w mniejszości, gra jednak nieraz rolę niemniej ważną od innych barw, a nawet może — jak np. w zdjęciach krajobrazu jesiennego — uzyskiwać wpływ dominujący.

Do takich celów nadaje się zatem materiał o typie, zwanym „rektepanchromatycznym", gdyż u niego krzywa uwrażliwienia nie posiada wybitnych załamań. Przewaga pierwotnej (chemicznej) czułości na fiolet i błękit nie da się zazwyczaj usunąć doszczętnie, to też we wszystkich wypadkach, w których zależy na zupełnie poprawnym oddaniu stopni jasności, potrzebny bywa filtr, a to najczęściej o jasnym odcieniu zielono żółtym.

Przeważnie jednak drobne odchylenia od poprawnego oddania stopni jasności barw nie mają wielkiego wpływu na wygląd ogólny zdjęcia, w znacznej więc części wypadków stosowanie filtra może być zbędne.

Wszystkie emulsje uwrażliwione na barwy mają tę właściwość, że ich barwoczułość dochodzi do wyrazu dopiero przy obfitym naświetleniu. Łatwiej dadzą się zabarwić drobne kryształki bromku srebra, niż grube ich skupienia, zatem lepiej panchromatyzują się emulsje średnio czułe, niż najczulsze. Jednak każda emulsja zawiera ziarenka różnej wielkości; gdy zatem naświetlenie jest bardzo krótkie stosunkowo, wywiera wpływ tylko na ziarenka najgrubsze, najmniej uczulone na barwy.

Ze sprawą właściwego dobierania naświetleń wiąże się bezpośrednio sprawa odpowiedniego wywoływania materiału panchromatycznego. Dodatki panchromatyzujące nie wywierają stwierdzonego wpływu na zjawiska osmotyczne, a zatem na szybkość wnikania roztworów w głąb emulsji; wywoływanie jednak nie powinno być za krótkie z tego samego względu, który przemawiał za obfitym naświetlaniem. Najszybciej atakuje wywoływacz grube skupienia bromku srebra, a najbardziej „panchromatyczne" są właśnie drobne kryształki; wywoływanie więc powinno trwać tak długo, aż strąci się srebro metaliczne także z tych drobnych ziarenek bromku srebra.

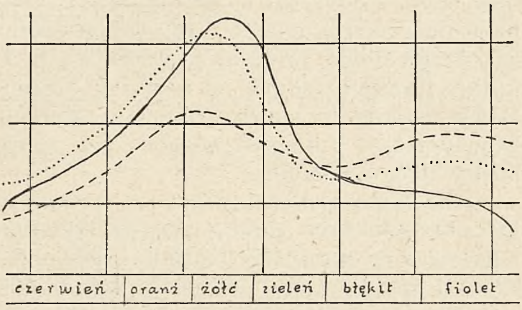
Metodą najpewniejszą w praktyce dla materiału wszechbarwoczułego jest wywoływanie w zupełnej ciemności, przy zachowywaniu stałej temperatury roztworów i jednakiego zawsze czasu wywoływania. Jak wiadomo, wpływa długość wywoływania decydująco na gradację, czyli na mniejszą lub większą kontrastowość negatywu. Jeżeli fotograf zdjęciem próbnym na danym materiale ustali sobie, ile minut ma trwać wywoływanie do osiągnięcia potrzebnych mu na pozytywy (odbitki stykowe, powiększenia) kontrastów negatywu, to i na przyszłość otrzyma na tym materiale te same kontrasty, gdy będzie wywoływał go zawsze przez ustaloną liczbę minut.

Gdy z jakichkolwiek powodów pożądane jest zamiast zupełnej ciemności przecież jakieś choćby skąpe oświetlenie ciemnicy, to stosunkowo pewne może być do tego celu światło odbite i rozprószone. Bywa to zwykle światło żarówek, osłonięte od dołu, a skierowane na sufit lub ścianę, aby tylko to światło odbite mogło padać na emulsję. Pamiętać jednak należy o tym, że nie ma oświetlenia absolutnie nieszkodliwego, że zatem i takie światło odbite nie powinno działać bez przerwy,

lecz tylko w tych krótkich momentach, w których jest naprawdę niezbędne. Kolor tego światła odbitego może być czerwony lub zielony, oczywiście o ściśle dobranym odcieniu, przy czym kolor ten powinien być dostosowany do tej barwy, w której krzywa wrażliwości materiału wykazuje depresję.

Niedawno pojawił się w handlu krajowy materiał panchromatyczny; są to błony i płyty „Ultrapan“, jako dalsze rozszerzenie produkcji, obok wypuszczonej przed kilku laty błony kinowej panchromatycznej. Materiał ten stoi pod względem technicznym bardzo wysoko, tak np. płyta Ultrapan ma wedle pomiarów fabryki czułość 28^0 Sch., co wedle nowej normy odpowiada $^{19}/_{10}$ stopniom „Din“. Ta dorównywająca najlepszym wyrobom zagranicznym czułość ogólna idzie w parze z podobnież wysoką panchromazją. Na podstawie zdjęć tablicy barwnej „Akropolis“ (innej nie posiadam) sporządziłem wykresy tego materiału, przedstawione na rycinie 3.

Linia kreskowana przedstawia barwoczułość płyty Ultrapan w świetle dziennym bez filtra; linia kropkowana w świetle sztucznym (żarówki opalowe) również bez filtra, a linia ciągła podaje dla porównania krzywą wrażliwości oka. Widać z tych wykresów, że jest to materiał doskonały do zdjęć w świetle sztucznym, gdyż niemal wszystkie barwy oddaje zgodnie z wrażliwością oka, a tylko błękit i fiolet wychodzi nieco za jasno. W świetle dziennym służyć może ten materiał już to bez filtra, już to z jasnym (migowym) filtrem żółtym; filtr o gęstości = 1,0 jest już za silny, oddaje bowiem kolor zielony i żółty za jasno.



rycina 3.

Wszystko, co wyżej powiedziałem o materiale panchromatycznym w ogóle, odnosi się oczywiście także do nowego materiału Alfa; podkreślę tylko jeszcze raz, że naświetlać należy obficie i wywoływać nie za krótko, najlepiej w ciemności zupełnej. Zapoznanie się praktyczne z nowym materiałem nie napotyka na żadne trudności ani na zmiany w urządzeniach, to też spodziewać się można, że materiał ten stanie się wkrótce uniwersalnym do wszystkich celów fotografii zawodowej, amatorskiej, naukowej i technicznej.

Stefan Szczurat.

O ukraińskim ruchu fotograficznym.

Dłuższej tradycji ukraiński ruch fotograficzny nie posiada. Przebudził się na dobre dopiero w ostatnich dziesięciu latach, mając przed wojną skąpe tylko stanu teraźniejszego zacząki.

Fotografia amatorska na gruncie ukraińskim poczęła przyjmywać się późno, bo zaledwie pod koniec wieku dziewiętnastego. Uprawiały ją początkowo nieliczne jednostki, bądź we Lwowie, bądź w miastach prowincjonalnych Przemyślu i Stanisławowie. Pierwsze ukraińskie organizacje fotograficzne narodziły się poza granicami kraju w czasie wojennym i z wojną były związane. Dopiero od roku 1924 ukraiński ruch fotograficzny zaczął koncentrować się we Lwowie, początkowo w nikłych kółkach fotograficznych lub tzw. sekcjach — większych i trwalszych organizacji i zrzeszeń społecznych. Przez parę lat np. istniała taka sekcja przy lwowskim stowarzyszeniu sportowym „Sokole Bat'ku", która urządziła nawet „Wystawę Krajobrazu Ukraińskiego" w roku 1926 w Stanisławowie. Były także podobne sekcje przy harcerstwie ukraińskim oraz przy lwowskim stowarzyszeniu technicznym „Osnowie". Z szeregów ostatniej wyszło nawet kilku wybitniejszych fotografów, którzy ukończyli szkołę głośnego fotografika lwowskiego śp. dra Mikolasza. Wszystkie te kółka i sekcje jednak w ciężkich bólach na świat przychodziły, a nader łatwo znikały z oblicza ziemi, — dlatego też dzisiejszemu „Ukraińskiemu Towarzystwu Fotograficznemu" ani należytej tradycji, ani silniejszej podstawy dać nie mogły.

Nie lepiej przedstawiała się sprawa na ziemiach Kijowa. Do ostatnich lat nie było tam żadnej ukraińskiej organizacji fotograficznej, a nieliczni amatorowie ukraińscy bądź to skromnie na uboczu pracowali, bądź też szukali pola pracy w stowarzyszeniach rosyjskich, przede wszystkim w „Odeskim Towarzystwie Fotograficznym", zwykle występując publicznie jako Rosjanie. Mało więc fotografów zdobyło rozgłos poza granicami caratu, a ci nawet, którym się to udało — wspomnę tu tylko najwybitniejszego z nich Petrowa — po dzień dzisiejszy w krajach Europy za Rosjan uchodzą.

Dopiero w latach najpomyślniejszej koniunktury politycznej na Ukrainie Radzieckiej (1926/9) zorganizowano „Towarzystwo Przyjaciół Radzieckiego Foto i Kino", które już w początkach swej działalności przyniosło pewne realniejsze korzyści. W roku 1927 np. zobaczył tam świat (w Odesie) pierwszy po ukraińsku napisany podręcznik fotografii, a w latach następnych pojawiło się jeszcze kilka podręczników i publikacyj poświęconych fotografii, oraz nieco literatury fotograficznej tłumaczonej przede wszystkim z języka niemieckiego. W tymże 1927 roku na wystawie „Asocjacji pracowników sztuki Ukrainy" (ARMU), po raz pierwszy fotografia ukraińska zajęła miejsce równorzędne obok innych sztuk plastycznych, a od roku 1928 wspomniane „Towarzystwo Przyjaciół" zdobyło się na własny organ „Foto dla Wsich" („Foto dla Wszystkich"). Zmieniwszy w roku 1931 tę nazwę pod presją zewnętrzną na nową „Za Radzieckie Foto", organ ten wkrótce żywota dokonał, a za nim i cały ruch fotograficzny skostniał. Tak oto dążenie rządu radzieckiego do narzucenia fotografii pewnej roli w wykonywaniu piatiletki i socbudownictwa, a ogołocenia jej ze wszelkich pretensyj artystycznych („estetyzowania burżuazyjnego"), nie tylko fotografii, lecz i samemu państwu korzyści nie przyniosły... Samym zaś fotografikom jak np. Kowalewowi — dostało się długoletnie zesłanie na Sybir...

O tym, krótkim zresztą intermedium fotograficznym w Sowietach

wspomnieliśmy tylko dla pełności obrazu historycznego, ono bowiem żadnego wpływu nie miało na ukraiński ruch fotograficzny w Polsce, który w tym czasie wzorów raczej nad Wilią niż nad Dnieprem szukał.

Właściwa historia fotografii ukraińskiej zaczyna się więc od czasu założenia „Ukraińskiego Towarzystwa Fotograficznego“ we Lwowie, to jest od listopada 1930 roku. Mówiąc o początkach Towarzystwa, nie mógłbym nie wspomnieć o dwóch wybitnych fotografach ukraińskich, drze Stefanie Dmochowskim, który w tym czasie z Przemyśla do Lwowa przyjechał, oraz prof. Aleksym Balickim, również chwilowo we Lwowie przebywającym. Ich to staraniom zawdzięcza Towarzystwo swe istnienie i dzisiejszą tężyznę duchową. W krótkim czasie zdołało Towarzystwo lwowskie zjednoczyć poważną ilość członków, nie tylko ze Lwowa, ale i z prowincji. O konieczności organizacji fotograficznej wśród Ukraińców dobrze świadczyć może fakt, że już w miesiąc po założeniu tejże zorganizowano pierwszą wystawę fotografii amatorskiej i od tego czasu rok rocznie urządza się wystawy fotografiki we Lwowie i innych miastach prowincjonalnych.

W kwietniu tego roku odbędzie się siódma wystawa fotografiki ukraińskiej we Lwowie.

Od roku 1933 pod redakcją podpisanego zaczęło Towarzystwo wydawać własny swój organ „Światło i Cień“, który dzięki usilnemu poparciu wszystkich prawie fotografów-amatorów ukraińskich cieszy się wielką popularnością i wstępuje obecnie w piąty już rok bytowania.

Co się zaś tyczy ukraińskiej twórczości fotograficznej, nie łatwo jest ją w tym krótkim zarysie przedstawić.

Ton i kierunek ukraińskiej twórczości fotograficznej nadawał i po dzień dzisiejszy nadaje Lwów. Tu wśród gorących dyskusyj rodzą się artykuły dla „Światła i Cienia“, stąd wychodzą inicjatywa i wskazówki dla pracy prowincji. Stefan Dmochowski, Eugeniusz Durdełło, Daniel Figol, Roman i Jarosław Maślacy, Aleksander Moch, Roman Myrowycz, Jarosław Sawka, Roman Sowiakowski, Włodzimierz Tarnawski — oto ci, którzy stale trzymają rękę na pulsie ukraińskiej organizacji fotograficznej i których pracą twórczą ona się wzbogaca. Oprócz nich Lwów, rozumie się, koncentruje dużo takich fotografików i fotografów-amatorów, członków Towarzystwa, jacy tylko od czasu do czasu występują z pracami swymi na wystawach lub pracują w zakresie fotografiki specjalnej. Wśród nich znajduje się także poważna liczba jednostek utalentowanych, ażeby wymienić tylko tak wybitnych, jak Eugeniusz Chrapływyj, Julian Dorosz, Włodzimierz Pańków, Aleksander Pežański, Włodzimierz Sawicki i inni, nie mówiąc już o początkujących lub młodszych adeptach fotografiki, dla których towarzystwo rok rocznie urządza kursy początkowe lub wykłady specjalne dla nieco już zaawansowanych.

Nie małoważną rolę w ukraińskim ruchu fotograficznym odgrywa także prowincja. Nie ograniczając się do biernego prenumerowania „Światła i Cienia“, nadsyła swe prace na wystawy lub do reprodukcyj, współpracuje w czasopiśmie, a nawet urządza własne wystawy regionalne (Stanisławów, Przemyśl, Tarnopol, Buczacz). Nie biorąc już pod uwagę miast wojewódzkich, Stanisławowa i Tarnopola, gdzie lwowska centrala rozporządza

swoimi filiami, nie ma prawie miasta lub miasteczka, gdzie nie było by przynajmniej jednego amatora, utrzymującego związek ze Lwowem.

Jeśli zaś chodzi o stronę artystyczną, to w Stanisławowie np. dobrze znani są Marian Gawdiak, jako specjalista w fotografice geograficznej, oraz fotografik Teodor Wełyczko, w Jaworowie — W. Proń, w Kołomyi — J. Paszkewycz, w Leżajsku — St. Ożga, w Brześciu — S. Jurczenkowycz, w Łucku — A. Cynkałowski, w Równem — A. Riczyński, wszyscy oni dostojnie reprezentują fotografikę ukraińską.

Ruch jest. Ująć i uporządkować go więcej planowo na razie niepodobna, nie są bowiem miejscowości wymienione jakiemiś większymi ośrodkami ruchu fotograficznego: tu lub tam tylko przypadek ślepy fotografika rzucił. Ten więc zastosowawszy się do środków i okoliczności miejscowych pracuje cicho dalej, o Lwowie zawsze pamiętając. Tak np. jeden z najstarszych i najwybitniejszych fotografików ukraińskich — Aleksy Balicki, siedząc na wsi, w Bortnikach koło Tłumacza, w warunkach więcej niż skromnych i mając tylko światło słońca do dyspozycji, nie tylko brom lecz także inne techniki szlachetne uprawia, Towarzystwu centralnemu zawsze dobrą radą służąc. Drugi, M. Latyszewski, daleko od ukraińskiego życia towarzyskiego, bo aż w Puławach pod Warszawą, pracuje również wytrwale i twórczo. A jeśli do tego dodamy, że pewna ilość fotografików ukraińskich przebywa na emigracji w Pradze, Berlinie i Paryżu, gdzie w większej lub mniejszej mierze udziela się w miejscowych klubach fotograficznych, to będzie rzeczą zupełnie zrozumiałą, dlaczego zwięzłe a obrazowe przedstawienie rozmieszczenia talentów fotografiki ukraińskiej natrafia na pewne trudności. Można tu bowiem wymienić tylko Lwów, jako jedyny poważny ośrodek ukraińskiego ruchu fotograficznego, oraz przeciwstawić mu prowincję, która poza Stanisławowem i Tarnopolem nie posiada większych ośrodków, a mimo to w różnych miejscowościach wybitnymi talentami poszczycić się może.

Młoda ukraińska twórczość fotograficzna nie mając własnej tradycji, u starszej polskiej szukała natchnienia i wzorów. Dla starszych śp. Mikolasz, dla młodszych niezrównany Bułhak ideałami byli. Pamiętam, z jakim entuzjazmem witaliśmy każdy nowy artykuł i każdą pracę Bułhaka w początkach naszej kariery fotograficznej, jakie dyskusje zapału pełne potem toczyły się i chociaż nie każdy z nas ze wszystkim zgadzał się, to przecież zawsze w słowach sędziwego mistrza każdy owo gorące umiłowanie sztuki fotograficznej i otuchę w niepowodzeniach początkowych znajdywał. I jeśli dzisiaj fotografika ukraińska w znacznym stopniu charakter rodzimy posiada, a prace młodszych autorów zawsze nacechowane są znamionami narodowości ukraińskiej, to w wielkiej mierze jest to zasługą J. Bułhaka, którego wskazówki tej sprawy dotyczące może więcej, naszym zdaniem, posłuchu wśród Ukraińców znalazły niż wśród samych Polaków.

Niemniej jednak i impresjonizm dawnej szkoły francuskiej odegrał niemałą rolę w kształtowaniu oblicza teraźniejszej fotografiki ukraińskiej. Natomiast słabsze już były wpływy szkoły czeskiej, z którą Balicki, Myrowycz i jeszcze innych kilku związek utrzymywali, a jeszcze słabsze — niemieckiej z jej nową rzeczowością. Ta bowiem dopiero w ostatnim czasie wśród Ukraińców zwraca na siebie trochę uwagi, pozostając zresztą

i nadal zjawiskiem zupełnie sporadycznym. Tak, nie uganiając się za nowostkami błahymi i nie szukając efektów tanich, a przeciwnie rzetelną drogą krocząc, ukraiński ruch fotograficzny osiągnął obecnie poważny stopień rozwoju, a wśród fotografików ukraińskich znajdzie się już pokaźna ilość dojrzałych, których prace nie obniżałyby wartości salonów międzynarodowych. Niektórzy z nich — jak Balicki, Chrapływyj, Dorosz, Figol, Moch, Sawka, Sowiakowski, Szczurat wystawiali niejednokrotnie już swe prace na salonach i wystawach międzynarodowych, w ostatnich jednak czasach przerwało się to z różnych przyczyn.

Na zakończenie tych kilku uwag o ukraińskim ruchu fotograficznym należy dodać, że przez cały czas szerokie rzesze fotoamatorów ukraińskich gorliwie wspierają krajowy przemysł fotograficzny z najpoważniejszą i przesympatyczną fabryką „Alfa" na czele. Ona zaś rozumiejąc żywotne potrzeby ruchu tego, ze swej strony wspiera stale czasopismo „Światło i Cień" i zawsze poczynaniom „Ukraińskiego Towarzystwa Fotograficznego" we Lwowie idzie na rękę. Takiego współżycia i wzajemnego rozumienia się można by tylko życzyć sobie także na przyszłość.

Komentarz autorski do ilustracji.

Wszystkie ilustracje wykonane zostały „Leiką", obiektywem „Elmar" 1 : 3,5, f = 5 cm, kąt obrazu 48°. Ilustracja nr 2 wykonana na taśmie Ultrapan, reszta zaś na wysokoczułym filmie zagranicznym, co tłumaczy się jedynie kwestią przypadku i brakiem wysokoczułej błony Ultrapan w czasie, kiedy dokonywano zdjęć. Przeciętne naświetlenie $^1/_{40}$ sek. przy otworze 1 : 6,3 i jasnym filtrze żółtym. Wywoływacz typu metol-boraks bez bromku potasu, przeciętny czas wywoływania w tanku 15 minut, w temperaturze pokojowej. Powiększenia do reprodukcji wykonano na „Alfabromie" miękkim względnie normalnym, w zależności od charakteru negatywu.

Wszystkie zdjęcia powstały w czasie podróży, w takim pośpiechu, że wykonanie ich starą metodą ze statywu było by technicznie wykluczone. Natomiast odpowiednia pogoda i warunki atmosferyczne były przez autora bardzo skrupulatnie wybrane.

Ilustracja nr 1. Zdjęcie wiaduktu wykonano w warunkach wielkomiejskiego ruchu ulicznego, z wewnętrznych schodów, prowadzących pod wiadukt i licznie przez publiczność uczęszczanych. Użycie statywu było by w tych warunkach niesłychanie utrudnione. Leica rozwiązała to zadanie doskonale w ciągu jednej minuty. Wylot otworu okiennego narzucił się sam jako naturalne i jedyne w tych warunkach obramowanie motywu.

Ilustracja nr 2. Zdjęcie kamienic w rynku Starego Miasta wykonano z prywatnego mieszkania na 3 piętrze przeciwległej kamienicy. Zdjęcie silnie przeeksponowane celem wyrównania kontrastów przez solaryzację i stąd miła dla oka, szarawa tonacja nieba. Głębia ostrości, która przy statywowym zdjęciu w formacie 9×12 cm stanowiłaby cały problem, tu, dzięki krótkiej ogniskowej formatu Leiki, nie nastręczyła większych trudności. I tutaj okno nadało kompozycji naturalne obramowanie i mimo, że trzeba było przyklęknąć na podłodze i zadrzeć cokolwiek kamerę do góry, nie znać wadliwego zbiegu

linii pionowych ku górze, dzięki temu, że odległość od okna, choć niewielka, ale była dostateczna, aby uniknąć ryzyka zepsucia motywu przez wyprowadzenie aparatu z poziomu i podniesienie go do góry. Zdjęcie to, wykonane w chwili mówienia „dowidzenia", świadczy, jak daleko odbiegliśmy technicznie od dawnych sposobów. Dawniejszy fotograf musiałby zacząć tę pracę od „dzieńdobry" i poświęcić jej całą wizytę. I nie ma powodu przypuszczać, że jego praca byłaby przez to choć trochę lepsza. Ale, że gospodarze byliby taką wizytą trochę umęczeni, to fakt.

Ilustracja nr 3. Czy to może południowa Hiszpania przed rewolucją? Nie — to tylko nasze poczciwe Krosno. Posiada ono w rynku stare podcienia, które, jako temat fotograficzny, dały rzadki przykład połączenia architektury wnętrza z architekturą, fotografowaną z zewnątrz w pełnym słońcu. Zdjęcia podobne wypadają zwykle nadmiernie kontrastowo i oddają plamę słoneczną zbyt jaskrawo. Tutaj, dzięki licznym refleksom światła, dzięki dość obfitemu naświetleniu (wystarczyła $^{1}/_{30}$ sek. przy F : 6,3) i dzięki wywoływaczowi, pozbawionemu bromku potasu przy dużej ilości siarczynu, kontrasty nie tylko zostały pokonane, ale cały obraz zbudowany został na półtonach, zgodnie z wrażeniem, jakie motyw czynił w naturze.

Ilustracja nr 4. Zdjęcie to stanowi przykład tematowego związania architektury z krajobrazem. Zdjęcie migowe z ręki nie przeszkodziło bynajmniej dobremu rozwiązaniu głębi ostrości, migowe naświetlenie było jednak dość obfite ($^{1}/_{40}$ sek. przy F : 6,3 z filtrem żółtym średniej gęstości), aby wyrównać kontrasty i uwydatnić konieczne szczegóły we wnęce okna.

Ilustracja nr 5. Zdjęcie to jest typowym przykładem na rozwiązanie największych kontrastów świetlnych wnętrza przy użyciu Leiki. Jest to zdjęcie migowe z ręki na $^{1}/_{20}$ sek. przy F : 3,5 bez filtra. Zarówno wyrównanie kontrastów, jak i głębia ostrości wypadła technicznie bez zarzutu. Ponieważ obiektyw z poziomu podłogi nie obejmował należycie góry obrazu, grożąc obcięciem bardzo ważnego w tej kompozycji łuku, więc trzeba było stanąć na krześle i zadanie natychmiast zostało rozwiązane. W ciasnej ulicy znaczyło by to tyle, co wyjść na trzecie piętro kamienicy, celem sfotografowania świątyni. Sposoby te polecam wszystkim, cierpiącym na „sztywne" osadzenie obiektywu Leiki.

Ilustracja nr 6. Zdjęcie architektury, wykonane „Leiką" w sposób tradycyjny, choć bez użycia statywu. Przydała się natomiast autorowi przypadkowo nagromadzona kupa piasku, dająca nieznaczne wzniesienie, dzięki któremu można było zachować równoległość linii pionowych.

Dr A. M. Wieczorek.

Ilustracja nr 7. Zdjęcie autora artykułu pt. „Perspektywa fotograficznych zdjęć". Temat zdjęcia celowo dobrany, aby przykład był łatwo zrozumiały. Również zdjęcia dra Wieczorka dają możność sprawdzenia zmian zachodzących w perspektywie obrazu oglądanego z różnych odległości. Red.

Ruch fotograficzny w Kraju.

Sezon jesienno-zimowy był tym razem ożywiony. Wystawy, poważne i licznie obesłane, konkursy z konkursem Alfy na czele, wystawy indywidualne, oto plon jesieni i zimy, ubogiej w tym roku w śnieg, a więc i w tematy fotograficzne.

Ogólne odprężenie ekonomiczne zaznacza się lekko i w fotografii, a choć narzekania na małe obroty w handlu nie ustają, praca amatorska wre żywo i dochodzi do głosu właśnie na prowincji Polski, przy znacznym jej osłabieniu w stolicy.

Najpoważniejszą imprezą ogólnopolską była „Ogólnopolska wystawa fotografiki" w Kielcach, która zgromadziła 346 obrazów z całej Polski i objęła katalogiem najpoważniejsze nasze nazwiska. Wystawę tę obesłała literalnie cała Polska z wyjątkiem... Warszawy, skąd nie było ani jednego autora, co jednak jej poziomu nie obniżyło ani znaczenia nie ujęło, gdyż wobec niezorganizowania w tym roku Salonu Międzynarodowego, który miał być w Warszawie, była to jedyna rewia polskiej fotografiki.

Również poważną imprezą była IV Ogólnopolska Akademicka Wystawa Fotografiki we Lwowie, która zgromadziła 400 obrazów, nadesłanych przez 78 autorów, także z całej Polski, a mimo że przeważały prace ludzi zupełnie młodych, poziom wystawy był stosunkowo wysoki.

Natomiast druga wystawa Lwowowi się nie udała. Mówię tu o Wystawie Robotniczej, zorganizowanej nieco „międzynarodowo" (zaproszenia wewnętrzno-krajowe w kilku językach), która zgromadziła zaledwo kilku wystawców. Niemniej jednak jako pierwsza próba zorganizowania fotografów-robotników zasługuje na podkreślenie, bo każdy początek jest trudny i nie łatwo ustrzec się od błędów.

Na wysokim poziomie stała Wystawa Fotografików Poznańskich, mieszcząca się w foyer Teatru Polskiego w Poznaniu. Towarzystwo Miłośników Fotografii w Poznaniu wystąpiło tu zbiorowo, dając całość zwartą, o dużym poziomie, bardzo efektownej oprawie zewnętrznej i dzięki dwumiesięcznemu trwaniu wystawy i lokalowi, zapełnianemu co wieczora przez wyborową publiczność teatralną pojęcie fotografiki dotarło do świadomości szerokich kół kulturalnych, dotychczas stojących zupełnie daleko od wszelkiej sztuki fotograficznej.

Kilka wystaw indywidualnych w Warszawie, wystawa czterech artystów we Lwowie w salach Towarzystwa Sztuk Pięknych (Bieniawski, Bułhak, Romer, Wieczorek), wystawy w Ostrowie Wielkopolskim, w Stanisławowie, oto cały obfity plon wystaw krajowych.

Wystawy zagraniczne były obesłane słabiej z powodu trudności dewizowych. Wprawdzie tu i ówdzie banki dają czeki za okazaniem zaproszenia z deklaracją, ale nie dzieje się to wszędzie, wymaga pertraktacyj i wyjaśnień, a powoduje koszty dodatkowe, tak, że obesłanie wystawy wymaga zamiast jednego dolara wpisowego — dwu dolarów, nie licząc innych kosztów.

Polscy kinematograficy wzięli udział w Międzynarodowym Kongresie Filmu Amatorskiego w Berlinie w lecie 1936 i to z sukcesem, biorąc różne nagrody, co zasługuje tym więcej na podkreślenie, że film amatorski jest dziedziną u nas niemal nieznaną.

Osobne uwagi należą się konkursowi „Alfy", który zgromadził bardzo poważną ilość amatorów na starcie i dał wcale piękne wyniki. Na konkurs ten nadesłano tysiące obrazów, pochodzących od różnych autorów z całej Polski i Jury miało niełatwe zadanie, by spośród tej masy materiału wybrać rzeczy najlepsze. Nagród było sporo, bo 50 nagród głównych, połączonych z poważnymi kwotami pieniężnymi, oraz 50 nagród w postaci towarów „Alfy".

Konkurs ten wywołał szereg głosów w prasie, wobec czego uważam, że jako jeden z członków Jury powinienem udzielić kilku słów odpowiedzi tym wszystkim, którzy mieli zastrzeżenia co do zasad, na jakich konkurs oparto. Otóż wiele otrzymaliśmy listów, krytykujących wynik, a mianowicie przyznanie pierwszych nagród ludziom znanym na polu fotografiki i nazwanym przez naszych korespondentów („Alfa" przysłała mi sporo takich listów do wglądu) „zawodowymi zwycięscami konkursowymi".

Konkurs był bezimienny i dopiero po ustaleniu i spisaniu w protokole kolejności nagród wedle godeł Jury przystąpiło do otwarcia kopert, a obecność w nim prof. Bułhaka, dyr. Ostrowskiego, oraz wreszcie i mojej skromnej osoby gwarantuje, że żadna koperta nie została otwarta przed ustaleniem kolejności nagród, co zresztą było by bezcelowe, bo każdemu z nas obojętnym było, czy taką lub inną nagrodę dostanie Wieczorek, czy Krysztofik lub ktoś inny.

Udział w konkursie był otwarty dla każdego i nikt nie mógł zabronić „prominentom" wzięcia w nim udziału, trudno zaś jest wykluczyć ich od tego, bo brak po prostu sposobu przeprowadzenia tego w praktyce. Jakże bowiem określić konkurs, czy „dla początkujących", czy dla „pstrykaczów", czy dla „szarego człowieka"? Wszystkie te określenia są rozciągliwe i odejmują konkursowi charakter powszechności, a przez usunięcie najpoważniejszych autorów obniżają silnie poziom całości.

Tak więc problem ten jest trudny i jedynie można by częściowo przytrzeć rogów przez podzielenie konkursu na dwie sekcje, a to dla młodych amatorów i dla starszych, a wówczas ręczę, że ani Wieczorek, ani Krysztofik nie zgłoszą się między młodzią, lecz staną do walki w grupie seniorów, pozostawiając „szarym ludziom" miejsca w ich sekcji.

Tyle było by o konkursach i wobec tego zamykam sprawozdanie apelem, by wiosna wygnała naszych amatorów na pola i w szeroki świat i by plon fotograficzny tego sezonu był bogatszy, niż w okresie zeszłorocznym.

Dr Tadeusz Cyprian, F. K. P., Poznań.

Drobiazgi.

Jeszcze o fotografii dwubarwnej. Umieszczony przed dwoma laty w „Nowościach" artykuł mój o fotografii dwubarwnej był raczej notatką o znanym z dawna sposobie, niż wskazówką praktyczną; nadspodziewanie jednak wywołał żywe zainteresowanie, objawiane do dziś jeszcze zapytaniami Czytelników o potrzebne tu materiały. Zapytania te adresowane były przeważnie do Dyrekcji fabryki „Alfa", która z kolei odsyłała mi je do odpowiedzi bezpośredniej.

Pragnąc Czytelnikom oszczędzić zapytań, a Dyrekcji trudu odsyłania ich do mnie, podaję jeszcze kilka uwag o fotografii dwubarwnej

Przede wszystkim uwzględnić należy, że fotografia dwubarwna nigdy nie może dać takiej pełni odcieni kolorowych i takiej zgodności ich z naturą jak fotografia trójbarwna. Efekt w najlepszym razie może być tylko taki, jaki znamy wszyscy z ilustracyj w czasopismach, np. w „Światowidzie", ale i to już wymaga wielkiej biegłości technicznej i ścisłego dobrania obu odcieni barwnych, z których obraz się składa.

Sposób cyjanotypowy i z celoidyną ściąganą jest tylko jednym z mnóstwa rozwiązań możliwych; równie dobrze można by zastosować kolory żółty i fioletowy, lub purpurowy i zielony. Cyjanotyp daje kolor zimno niebieski, a celoidyna ściągana lub także papier bromosrebrowy barwiony uranem, daje kolor czerwonawo żółty, dość zresztą brudny w tonie. Połączenie obu tych kolorów zatem nie jest szczególnie dobrane; jest tylko stosunkowo łatwe do technicznego wykonania.

Kto opanował technikę przetłoku lub gumy wielowarstwowej, zdoła sobie dobrać o wiele czystsze zestawienia farb dopełniających i uzyskiwać przez to bez porównania świetniejsze pod względem kolorystycznym obrazy. Tu już żadnych wskazówek podać nie można; chętny podejmowania się prób musi je przeprowadzać sam i nie zniechęcać się niepowodzeniami początkowymi.

Dla tych Czytelników, którzy chcą pozostać przy pierwotnie podanym sposobie, podam szczegóły, o które najczęściej zapytywano; inne znaleźć można w każdym obszerniejszym podręczniku fotografii.

Emulsje nadające się do zdjęć: na wierzch płyta „przeźroczowa" (Diapozytywowa) „Alfa", na spód zaś „Alfa Ultra Rapid", lub jeszcze lepiej „Alfa Ultrapan" Filtr z żelatyny barwnej w pierwszym wypadku czysto żółty, w drugim pomarańczowo czerwony (odcień „cynobru nr 2"). Filtr we wielkości formatu zdjęcia umieszcza się między pierwszą a drugą płytą które oczywiście leżą w kasecie emulsjami do siebie zwrócone. Żelatynę kolorową w arkuszach nabyć można we większych sklepach konfekcyjnych lub papierowych; sprzedają ją tam do zawijania cukierków i do wyrobu ozdób choinkowych.

Sposób cyjanotypowy podaje każdy podręcznik fotografii. Zamiast obrazka cyjanotypowego służyć może bromosrebrowy, zabarwiony „kąpielą tonującą" na kolor niebieski Chemikalia do tego nabyć można w sklepach fotograficznych.

Papiery ściągane (celoidynowe i bromosrebrowe) wyrabiały tylko fabryki zagraniczne; obecnie i one już przeważnie zaprzestały wyrobu z powodu braku popytu. O ile wiem, wyrabia jeszcze „Kodak" taki papier pod nazwą „Transferotype", nabyć go można przez sklep fotograficzny W razie braku takiego papieru można by zastosować pewne metody pozytywowe, jak pinatypia, uwachromia, sposób przesiąkowy i t. p., wreszcie technikę pigmentową, jakkolwiek nie ma w niej barwików przezroczystych. Nie mógłbym jednak podawać listownie opisu tych metod, zabierało by to bowiem za wiele czasu, a w podręcznikach obszerniejszych (także w moim) są przedstawione szczegółowo.

J. Świtkowski.

Różne.

Gdzie i kiedy ukazały się pierwsze pisma fotograficzne?*)
O ile trudno z ustaleniem daty początku fotografii i związanego z tą datą obchodu stulecia wynalazku (1937 czy 1939), o tyle pewniejszą jest data wydania pierwszych czasopism omawiających tę dziedzinę. Pierwszym mianowicie pismem zajmującym się wyłącznie fotografią jest wydawany od roku 1849 w Nowym Yorku „Journal of the daguerrotypie and photographic arts". Jeśli więc ustalimy rok 1839 jako datę „narodzin" fotografii, co powszechnie ostatecznie przyjęto i stulecie postanowiono obchodzić za dwa lata, to przyjście na świat pierwszego pisma fotograficznego wypadnie akurat w 10 lat później.

Drugie czasopismo pt. „The Daguerrian-Journal" z roku 1850 także jeszcze należy do Ameryki, gdyż podobnie jak poprzednie wychodzi w Nowym Yorku. Dopiero trzecie z kolei wydawnictwo drukuje się w ojczyźnie fotografii — w Francji, jest nim paryska „La Lumière (światło), revue de la photographie" z roku 1852 wydawana przez A. Gaudin'a.

Następnie powstają pisma w Niemczech, Austrii, Anglii i t. d., z których do dnia dzisiejszego przetrwał tylko, założony w roku 1854 w Londynie „The British Journal of Photography".

Pierwsze polskie wydawnictwo periodyczne poświęcone fotografii wyszło znacznie później, a opóźnienie tłumaczy się oczywiście zupełnie innymi względami. Brak własnej państwowości i tutaj jak w wielu innych dziedzinach był przeszkodą.

*

Czy wiecie, że . . . . *urządzenie migawkowe Compur posiada aż 162 części?*

Wystawy, Konkursy.

Redakcja „Podchorążego" (Organu Szkół Podchorążych) organizuje z ramienia Wojskowego Instytutu Nauk.-Oświatowego pod protektoratem I-go wiceministra Spraw Wojskowych generała brygady J. Głuchowskiego **Wystawę Fotografiki Wojskowej.** Udział w niej jest dostępny dla wszystkich fotografów amatorów (fotografowie zawodowi mogą w niej uczestniczyć poza konkursem) wojskowych — oficerów, podchorążych, podoficerów oraz szeregowców zarówno służby czynnej jak i rezerwy. Ilość nadesłanych prac i technika ich wykonania jest dowolna. Rozmiar — nie mniejszy niż 13 × 18 cm. Termin nadsyłania prac na wystawę 10 maja 1937 roku. Wystawa będzie podzielona na dwie grupy: I. Grupę początkujących obejmującą eksponaty nadesłane przez autorów, którzy dotychczas nie brali udziału w wystawach fotograficznych i II. Grupę zaawansowanych, do której zaliczeni będą autorzy, którzy już wystawiali swe prace. Do wystawienia zakwalifikowane zostaną prace, których temat związany jest z wojskiem. Zdjęcia mogą obejmować życie żołnierza w koszarach, na kwaterach, na ćwiczeniach i w polu, na

*) Według czasopisma „Der Photograph" 1936.

uroczystościach, na urlopie i t. p. Mogą to być również zdjęcia portretowe, fragmentaryczne. Tematem zdjęć mogą być części oporządzenia, broń (z uwzględnieniem tajemnicy wojskowej), wnętrza koszar, żołnierz i przyroda, sport w wojsku, współpraca z ludnością cywilną, życie organizacyj P. W.

Wystawa obejmować będzie również zdjęcia historyczno-legionowe i z ostatnich wojen polskich oraz specjalny dział poświęcony życiu i pracy Marszałka Piłsudskiego.

Przewidziane są nagrody pieniężne, przy czym wysokość pierwszej nagrody wyniesie 300 zł, drugiej 200 zł i trzeciej 100 zł oraz szereg dalszych cennych nagród.

Nadesłane zdjęcia winny być opatrzone na odwrocie odpowiednim tytułem oraz imieniem i nazwiskiem autora (z podaniem jego przydziału wojskowego), prócz tego do każdej przesyłki winien być dołączony spis wszystkich nadesłanych zdjęć przez danego autora z czytelnie podanym jego imieniem, nazwiskiem i przydziałem wojskowym. Jednocześnie winien być podany rodzaj aparatu, z jakiego zdjęcia zostały wykonane, ich technika i ew. inne uwagi.

Prace należy nadsyłać pod adresem: Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy, Redakcja „Podchorążego“ Warszawa, ul. Nowy Świat 23/25. Pod adresem powyższym należy też kierować wszelką korespondencję.

Redakcja „Podchorążego“ przesyłając nam regulamin pisze między innymi: „Ze względu na wielkie znaczenie wystawy chcielibyśmy, aby wiadomość o jej organizowaniu dotarła do jak najszerszych warstw społeczeństwa i wywołała odpowiednie zainteresowanie“. Życzeniu czynimy zadość tym chętniej, że jest to pierwszy jak gdyby wyłom w zasiekach, odgradzających obiektyw od tylu ciekawych, pięknych i budujących tematów, jakie daje wojsko. Wielkie jest znaczenie tej wystawy, dlatego fotografujący w służbie czynnej i rezerwie wielkość tę docenią jak najliczniejszym udziałem tym bardziej, że ograniczenie nowe przyszło z innej strony.*)

Redakcja Ikara ogłasza **Konkurs Fotograficzno - Modelarski** na najlepsze zdjęcia o treści modelarskiej w trzech grupach: grupa A — zdjęcia modeli latających, grupa B — zdjęcia modeli redukcyjnych, grupa C — zdjęcia ogólne z dziedziny modelarskiej (np. modele w locie, fragmenty z zawodów lub pracy modelarskiej i t. p.)

Za najlepsze zdjęcia w każdej z wymienionych grup przewidziane są 3 nagrody pieniężne. Ilość zdjęć dowolna; format 6×9 do 18×24. Termin nadsyłania zdjęć upływa 5 lipca 1937 r.

Bliższe szczegóły w numerach 2 i 3 Ikara. Adres: Redakcja Ikara, Warszawa, Poznańska 37.

Międzynarodowy Salon Fotografiki w Chicago. Termin ostateczny 10 czerwca br. Adres: Alex. I. Krupy, Chicago Camera Club, Chicago III U. S. A. North Wabash av. 137.

---

*) Dziennik Ustaw nr 12 z dnia 22 lutego 1937 r. poz. 84 rozdz. VII § 24. Posiadanie aparatów fotograficznych oraz dokonywanie zdjęć w strefie nadgranicznej. Wymienione rozporządzenie polecamy uwadze nie tylko zamieszkałym tę strefę.

Międzynarodowy konkurs fotograficzny nad Jeziorem Wörthersee. Propagandowy konkurs fotograficzny na rzecz miejscowości położonych nad wymienionym jeziorem (Klagenfurt, Krumpendorf, Pörtschach, Töschling, Velden, Maria-Wörth i Reifnitz). Temat zdjęć dotyczyć musi tych właśnie miejscowości, a uczestnictwo zastrzeżone tylko dla tych, którzy tam przebywali przez co najmniej 3 dni. Termin 30 września br. Adres: Städtisches Fremdenverkehrsamt Klagenfurt, Rathaus, Austria. Jest to już drugi konkurs fotograficzny w Austrii, mający na celu zainteresowanie obcych danym ośrodkiem turystycznym. W marcu bowiem ubiegł termin nadsyłania prac do takiegoż urzędu miejskiego w Wiedniu. Oto podane tematy konkursu wiedeńskiego: wszelkie uroczystości, zabawy, bale, przedstawienia teatralne, koncerty, życie uliczne, w lokalach publicznych, hotelach, sklepach i t. d.

Odrębny charakter posiada inna wystawa, bo nie przewiduje się w niej udziału fotografujących z ich pracami. Niemniej zainteresuje jednak ogół fotoamatorów, ponieważ poświęcona jest czasopiśmiennictwu fotograficznemu. **Pierwsza** ta **Międzynarodowa Wystawa Prasy i Literatury Fotograficznej** organizowana jest przez Fotoklub w Zagrzebiu (Jugosławia). Dokładna data otwarcia wystawy nie jest na razie ustalona, przewidziany tylko jest miesiąc — październik. Gdyby atoli fotograficy polscy uzyskali dewizy na opłatę za uczestnictwo w wystawie.... to nic nie stoi na przeszkodzie wysłaniu obrazów, ponieważ równocześnie odbywać się będzie także **V Wystawa Fotografii Artystycznej.** Informacje: Fotoklub Zagrzeb, Masarykowa 11, Zagrzeb, Jugosławia.

Nowe wydawnictwa.

Dom. Jan Bułhak, Wilno. Przy pomocy kilkunastu fotografii, jak gdyby na kanwie, snuje autor opowieść o domu, więc czymś tak bardzo bliskim każdemu człowiekowi, zwłaszcza gdy domu rodzinnego został pozbawiony. Tym właśnie „pozbawionym przez wojnę gniazda rodzinnego, rodakom“ zadedykowana jest opowieść. Ale przeczytać winni ją wszyscy, a zainteresowani fotografią w szczególności, bo znajdą wspaniałe odzwierciedlenie w pięknych obrazach i słowach tego, czego wokół szukają nie umiejąc nadać właściwego wyrazu.

Z „wędrówek“ wrócił więc fotograf Bułhak do domu, aby przypomnieć znane powiedzenie: „wszędzie dobrze, ale najlepiej w domu“, i opisać miłość tego małego kawałeczka z wielkiego świata. W świat jednak autor znowu ruszy, bo zapowiada nową serię „Wędrówek Fotografa“ w północno-wschodnich zakątkach kraju, który dla Bułhaka jest także domem — tym większym, równie kochanym domem i... światem zarazem.

Fotografia amatorska. Dr Tadeusz Cyprian. Wydawnictwo fabryki płyt, błon i papierów fotograficznych Alfa. W niedalekiej przyszłości opuści prasę drukarską nowocześnie opracowany podręcznik fotografii ama-

torskiej, uwzględniający w zwięzły sposób wszelkie zagadnienia z tą dziedziną związane. Nowoczesność zasadza się na tym, iż poza tekstem słownym będzie niezliczona ilość rysunków, objaśniających czynności i zjawiska fotografii. Niewysoka cena podręcznika łącznie z doskonałym układem graficznym zjedna mu niewątpliwie chętnych nabywców.

Leica w Polsce. Miesięcznik omawiający wyłącznie fotografię małoobrazkową. Redaguje J. A. Neuman. Adres redakcji i administracji: Leica w Polsce, Warszawa, ul. Chmielna 17. Prenumerata roczna 4.— zł.

Nowości z Przemysłu.

Płyty podczerwone.

Opinia o przodującym stanowisku fabryki Alfa w Polsce i zrównaniu poziomu jej produkcji z poziomem fabryk zagranicznych o światowej sławie jest powszechna. Świeżo należy zanotować fakt wyprodukowania płyt negatywowych uczulonych na podczerwień (Infrarot).

Obszerniejszy artykuł o coraz szerszym zastosowaniu promieni podczerwonych do celów naukowych, fotografii lotniczej, a nawet zwykłej zamieścimy w następnym numerze „Nowości Fotograficznych", a teraz dajemy tylko krótką charakterystykę płyt podczerwonych Alfa. Otóż maksimum uczulenia przypada na 8100 jednostek Angstroem'a czyli 810 μμ, granice zaś uczulenia sięgają od 7000 do 9000 jednostek Angstroem'a (700—900 μμ). Czułością dorównywa materiał podczerwony Alfy analogicznym wyrobom zagranicznym. W dziennym świetle posiada czułość równą z płytami Ultra Rapid.

Zainteresowanych dziedziną fotografii w podczerwieni odsyłamy tymczasem do artykułu inż. J. Biernata „Podczerwień w fotografii", zamieszczonego w specjalnym numerze fotograficznym „Życia Technicznego" (nr 9, listopad 1936). Cena zeszytu 1.— zł. Adres administracji: „Życie Techniczne" Lwów, Ujejskiego 1. W niemieckim języku pojawiła się ostatnio ciekawie ujęta publikacja dra Othmara Helwicha „Die Infrarot — Fotografie" nakładem: Dr Walther Heering-Verlag in Harzburg 1937. Cena w Polsce około 12.— zł.

Od czytelników do czytelników.

W imieniu czytelników, zainteresowanych kompletowaniem Nowości Fotograficznych, zwracamy się z prośbą do tych czytelników, którzy posiadają zbędne egzemplarze dawniejszych numerów, aby przesyłali je pod adresem fabryki Alfa Bydgoszcz. Przede wszystkim chodzi o numery 1 do 7 (1929—1932). Przesyłać można jako druki w kopercie lub zwinięte w rolkę.

Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt, Błon i Papierów Fotograficznych „ALFA".
Redaktor odpowiedzialny: Jan Orłowski, Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.

Wykaz rodzajów i powierzchni papierów fotograficznych „ALFA“.

„Alfagaz“ papier chlorosrebrowy o niskiej czułości wyrabiany jest w trzech gradacjach: normalnej (N), twardej (T) i ultra twardej (UT).

	G. 1.	(N, T, UT)	matowy, biały, gładki, cienki.
	G. 2.	(N, T, UT)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	G. 3.	(N, T, UT)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
	G. 4.	(N, T, UT)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	G. 5.	(N, T, UT)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	G. 6.	(N, T, UT)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
H	G. 9.	(N, T, UT)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.

„Alfaport“ papier chlorobromosrebrowy o średniej czułości posiada dwie gradacje: normalną (N) i twardą (T).

	P. 1.	(N, T)	matowy, biały, gładki, cienki.
	P. 2.	(N, T)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	P. 3.	(N, T)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
	P. 4.	(N, T)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	P. 5.	(N, T)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	P. 6.	(N, T)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
	P. 8.	(N, T)	półmatowy, kremowy, kartonowy.
H	P. 9.	(N, T)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.
H	P. 10.	(N, T)	z połyskiem, kremowy, kartonowy.
	P. 12.	(N, T)	głęboko matowy, kremowy, kartonowy.
	P. 20.	(N, T)	jedwabisty, biały, kartonowy.
	P. 22.	(N, T)	jedwabisty, kremowy, kartonowy.
	P. 24.	(N, T)	grawurowy, biały, kartonowy.
	P. 26.	(N, T)	grawurowy, kremowy, kartonowy.
	P. 30.	(N, T)	ziarnisty, półmatowy, biały, kartonowy.
	P. 32.	(N, T)	ziarnisty, półmatowy, kremowy, kartonowy.

„Alfabrom“ papier bromosrebrowy ma trzy gradacje: miękką (M), normalną (N) i twardą (T).

	Br. 1.	(M N, T)	matowy, biały, gładki, cienki.
(H)	Br. 2.	(M, N, T)	matowy, biały, gładki, kartonowy.
	Br. 3.	(M, N, T)	półmatowy, biały, gładki, cienki.
(H)	Br. 4.	(M, N, T)	półmatowy, biały, gładki, kartonowy.
H	Br. 5.	(M, N, T)	z połyskiem, biały, gładki, cienki.
H	Br. 6.	(M, N, T)	z połyskiem, biały, gładki, kartonowy.
H	Br. 8.	(M, N, T)	półmatowy, kremowy, gładki, kartonowy.
H	Br. 9.	(M, N, T)	z połyskiem, kremowy, gładki, cienki.
H	Br. 10.	(M, N, T)	z połyskiem, kremowy, kartonowy.
	Br. 12.	(M, N, T)	głęboko matowy, kremowy, kartonowy.
	Br. 15.	(M, N, T)	matowy, biały, drobnoziarnisty, półkartonowy.
	Br. 16.	(M, N, T)	matowy, biały, gruboziarnisty, półkartonowy.
	Br. 17.	(M, N, T)	matowy, kremowy, ziarnisty, półkartonowy.
H	Br. 20.	(M, N, T)	jedwabisty, biały, kartonowy.
H	Br. 22.	(M, N, T)	jedwabisty, kremowy, kartonowy.
	Br. 24.	(M, N, T)	grawurowy, biały, kartonowy.
	Br. 26.	(M, N, T)	grawurowy, kremowy, kartonowy.
	Br. 30.	(M, N, T)	ziarnisty, półmatowy, biały, kartonowy.
	Br. 32.	(M, N, T)	ziarnisty, półmatowy, kremowy, kartonowy.

H oznacza gatunki specjalnie hartowane do szybkiego suszenia na gorąco, (H)=tylko na zamówienie hartowane.